Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Dritter Band.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C dur-Symphonie von F. Schubert. — Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester. — H. W. Ernst. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. — A. Lwoff. — Franz Liszt I. II. — Gutenbergfest in Leipzig. — Mendelssohns Orgelkonzert. — Drei gute Liederhefte. — Trios für Pianoforte. — Musikleben in Leipzig 1839—40.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mit kämpfend und meinend, haben wir an dem Einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blütenzeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all' das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sie sich versichert halten.

Die C dur-Symphonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können, und oft und verwundernd immer vor dem Stephansturme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als alles, was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte voneinander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge Musiker bald nach den ersten geräuschvollen Tagen hinausgewandert sein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Rosenstrauch, wie ich ihn an Beethovens Grab hingepflanzt fand. Franz Schuberts Ruhestätte war ungeschmückt.[1]) So war endlich ein heißer Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen Odonnell, der zwischen beiden mitten innen liegt. Einem großen Mann zum erstenmal ins Angesicht zu schauen, seine Hand zu fassen, gehört wohl zu jedes ersehntesten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehre unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher gestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhausewege, daß ja Schuberts Bruder, Ferdinand,[2]) noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald suchte ich ihn auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schuberts Grabe steht,

1) Seit 1888 ruhen beide auf dem Centralfriedhofe neben dem Mozartdenkmal.

2) 1794—1859, war Schullehrer, und schrieb außer anderen geistlichen Werken ein deutsches Requiem.

mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Überschrift „Reliquien“ mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift mitgeteilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Schuberts Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonieen, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eigenen Konzertverhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Symphonie, von der wir heute sprechen, verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direktion der Gewandhauskonzerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet, dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn so offenkundige, meisterhaft strahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört,[1]) verstanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die thätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigentum an sich[2]) und so liegt sie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünschten. —

Sag' ich es gleich offen: wer diese Symphonie nicht kennt,

---

1) Zuerst am 22. März 1839.
2) Gleichfalls durch Schumanns Vermittelung.

kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, „nach Beethoven abzustehen von symphonistischen Plänen“, und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse, wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelbild Beethovenscher Weisen waren, jener lahmen langweiligen Symphonieenmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasiereich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die neunte Symphonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißigster Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich seine siebente zu sehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch selbst zum Mißverstehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinste darunter wird noch immer ihre Franz Schubertsche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieenausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schuberts Studierstübchen in einer Vorstadt

Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken. So ist's oft: spricht man in Wien z. B. von — —,[1]) so wissen sie des Preisens ihres Franz Schubert kein Ende; sind sie aber unter sich, so gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas Besonderes. Wie dem sei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geistes, die aus diesem kostbaren Werke quillt. Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all' seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers, ein fruchtbares Erdreich sein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindliche Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der

---

1) Mendelssohn dürfte gemeint sein. Vgl. den Aufsatz „Mendelssohns Paulus in Wien". II. 184.

achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das Eine noch an das Andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Symphonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Symphonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge[1]) der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reiffster Manneskraft schrieb.[2]) Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumental-

1) Dies viel citierte Wort ist hier selbst schon Citat. Schumann gebrauchte es bereits in einem Briefe an Clara Wieck (vom 11. Dez. 1839), nachdem er die Symphonie in einer Probe zum erstenmal gehört.

2) Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert. (Sch.)

werken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigentümlichen Behandlung der Instrumente, wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinandersprechen. Diese Ähnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielen Beethovenschen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeerschen Behandlung der Singstimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er giebt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit giebt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Symphonie abschreiben, vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht

ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das Sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entflossen sein. —

Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. W. 43. — W. Sterndale Bennett, viertes Konzert für Pianoforte.

Bei dem ersten Stück kommt es mir zu statten, daß ich es vom Meister selbst gehört in einer seiner glücklichsten Stimmungen. Die Klavierstimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orchester zusammen in ganzer Fülle erschließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmusik, der ein frisches, gesundes Allegro folgt. Wem die erste zugedacht ist, — wer

weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu scheint sie nicht heimlich und verstohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr alles; ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das Stück um so leichter. Wozu viel Worte über solche Musik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache versteht, wird auch diese verstehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelssohnschen Phantasieschwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei so häng' dich auf, Liederknirps von Jena, wenn dir die schöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Konzert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm selbst gehört, wie überhaupt nicht mit Orchester. Mein Ausspruch sagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig, als zu viel. Vielleicht, daß Bennett die Orchesterpartieen noch öfter hätte andeuten, oder auch sie dem Klavierspieler mitspielbar machen können. Die Komponisten, die ihr Werk im Kopf haben, verlangen hier meistens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Instrumente etwa durch Mitsingen ersetzen könnten, giebt es eben auch wenige. Die Form des Konzerts ist die alte dreisätzige, die Tonart F moll, der Charakter zum Ernst geneigt, nicht düster. Eine freundliche Barcarole leitet den ersten Satz zum letzten; sie namentlich hat, wie ich höre, dem Konzert die Herzen gewonnen, als es der Komponist hier in Leipzig spielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Komponisten behauptet, spielt das Wasser in Bennetts Kompositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könnte. Seinen gelungensten Werken: der Ouverture zu den Najaden, den meisterhändigen Skizzen — „der See", „der Waldbach", „die Fontaine" — schließt sich jene Barcarole an, die mit dem Orchester zusammen von reizender Wirkung sein muß. Die andern Sätze bieten nichts

neues in ihrer Gestaltung, oder besser gesagt, sie suchen das Neue nicht im Auffallenden, sondern eher im Anspruchlosen; so läßt Bennett am Schluß der Soli, wo in andern Konzerten Triller über Triller stürzen, den Triller unterbrechen und leise verhallen, als wenn er das Beifallgeklatsche selbst hindern wolle; so ist es im ganzen Konzerte nirgends auf Bravour und Beifall abgesehen: nur die Komposition soll sich zeigen, die Virtuosität des Spiels ist Nebensache, wird vorausgesetzt. Neue mechanische Kombinationen, Fingeraufgaben findet man also in ihr nicht, wenn sie auch zur Ausführung immerhin schon immer bedeutende, mehr musikalische als fingerfertige Meisterschaft erfordert, die sich dem Orchester hier unterzuordnen, dort es zu beherrschen versteht. Schöne Melodieen findet man die Fülle, die Formen sind reizend und fließend wie immer in Bennetts Kompositionen. Der letzte Satz wird, gegen des Komponisten Individualität, humoristischer; seine lyrische Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennetts Name hat schon so guten Klang in Deutschland, daß es für echte Klavierspieler nur der Anregung bedarf, daß das Konzert da ist. Er schaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunst. — . . . .

H. W. Ernst.

Die Worte von Berlioz, Ernst werde wie Paganini einmal die Welt von sich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand seinen begeisterten Anhang im Publikum. Jener hielt es mit Lipinski: das Imposante seiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar seiner großen Töne gehört zu haben. Andere schwärmten über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte.

Ole Bull gab uns zu raten, wie ein tiefsinniges Rätsel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und so haben Beriot, C. Müller, Molique, David Prume, jeder sein besonderes Publikum für sich, jeder seinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernst versteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für sich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielseitigsten Eigentümlichkeit durchgebrochen. Auch an improvisatorischer Kraft, der reizendsten am Virtuosen, steht er Paganini nahe, und hier mag sein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernst ist aus Brünn gebürtig, kam sehr jung nach Wien auf das dasige Konservatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 seinen ersten Ausflug nach dem Rhein, zur selben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuosität, obwohl sie offenbar noch manches von Paganinis Art an sich hatte, machte schon damals Aufsehen. Im jugendlichen Übermute wohl gab er auch immer gerade in den Städten Konzerte, wo Paganini kurz vorher gespielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Konzerte in einigen Rheinstädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Musenschaft in die nahen Städte sich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit kostet, nur angehört zu werden. Unausgesetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganinis schwand nach und nach, bis wir denn seinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen sehen und den ersten in Paris beigesellt. Sein alter Wunsch, sein Vaterland wieder einmal zu sehen, namentlich seiner Heimat Beweise seiner fortgediehenen Meisterschaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereist und dort in wenigen Monaten 60—70 Konzerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris stracks nach Deutschland. Ein echter, seiner Kunst sicherer Künstler hatte er es verschmäht, seine Reise voraus verkünden zu lassen.

So trat er, von Marschner veranlaßt, zuerst in Hannover auf, dann in vielen Konzerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publikum schien zum doppelten angewachsen, so jubelnd erscholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtstück des Abends waren wohl die Mayseder'schen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Kadenz schloß, wie wir sie nur von Paganini gehört, wenn er in humoristischem Übermute alle Zauberkünste seines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutscher Begeisterung hinaus, und wären Kränze in Bereitschaft gewesen, in Scharen wären sie auf den Meister geflogen. Dies steht ihm noch später einmal bevor, wenn er auch, als Mensch der bescheidenste und mehr still und in sich gekehrt, sich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächsten Montag. Die Flug- und Eisenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptstadt entführt. Dann aber, — läßt er gar seinen „Karneval von Venedig" hören, — denken wir noch mehr von ihm zu berichten, dem jener berühmte italienische Zauberer, bei seinem Abschied von der Kunstwelt, das Geheimnis seiner Kunst anvertraut zu haben scheint, den Meistern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, allen zum Hochgenuß.

Am 14. Januar.

Die vier Ouverturen zu Fidelio.

Mit goldener Schrift sollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orchester am letzten Donnerstag ausgeführt; sämtliche vier Ouverturen zu Fidelio nacheinander.[1])

---

1) Die hergebrachte Reihenfolge, die auch Schumann im Auge hat: „Leonore" 1. (1807), als Op. 138 im Jahre 1835 erschienen, 2. (1805), 3. (1806), 4. „Fidelio" (1814) — ist irrtümlich, wie die beigesetzten Zahlen der Entstehungsjahre zeigen. Die Ouverture von 1807 wurde für eine beabsichtigte Darstellung der Oper in Prag geschrieben, später

Dank euch, Wiener von 1805, daß euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Ist er mir je gewaltig erschienen, so an jenem Abend, wo wir ihn besser als je in seiner Werkstatt, — bildend, verwerfend, abändernd, — immer glühend und heiß, bei seiner Arbeit belauschen konnten. Am riesigsten zeigte er sich wohl beim zweiten Anlauf. Die erste Ouverture wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten soll euch das Denken vergehen, — und setzte sich von neuem an die Arbeit, und ließ das erschütternde Drama an sich vorübergehen, und sang die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal; sie ist dämonisch, diese zweite, im Einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er sie wieder beiseite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer, jene dritte formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in E dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört.

Das ist das große Vier-Ouverturenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm hebt, seine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blütengebüsche schließt. Florestan.

Alexis Lwoff.

Der Komponist der berühmten russischen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, Hr. Obrist Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaisers

in Beethovens Nachlaß gefunden und für die bald nach den ersten Aufführungen verschollene ursprüngliche Ouverture von 1805 gehalten. Diese kam erst 1840 wieder zum Vorschein, wurde 1842 gedruckt und galt nun für die zweite, da sie unverkennbar eine Vorläuferin der „großmächtigen" war. Vgl. Nottebohm, Beethoveniana. XX.

von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweise dem hohen Kreise zugewendet, in dessen Nähe ihn seine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäischen Ruf bekommen, so daß wir nicht mißverstanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein bescheidenes Blatt in seinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gast gab nämlich einem kleinen Kreise Gelegenheit, seine besondere Kunst als Violinspieler kennen zu lernen. Schreiber dieser Worte zählt die Stunde zu den schönsten, die ihm je die Musik und ihre Künstler geschaffen. Hr. Lwoff ist ein so merkwürdiger, seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist; eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt; Musik, so neu, so eigentümlich, so frisch in jedem Ton, daß man festgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter, jene Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunstkraft, muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern, bis sie endlich in den Gewohnheiten des Künstlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künstler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günstiges Geschick auch selten gestellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes ist, die Meisterschaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunstfertigkeit auch den eines ganzen, schönen, innen frisch gebliebenen Menschen gewährt. Und dies alles sag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelssohn, in denen Hr. Lwoff die erste Violine spielte. Der Komponist war selbst gegenwärtig: er mochte, wie alles verriet, seine Musik wohl kaum je schöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Giebt es in der russischen Kaiserstadt noch mehr solcher Dilettanten, so dürfte mancher Künstler dort wohl mehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen diese

Zeilen dem hochverehrten Manne einmal später zu Gesicht, so möchten sie ihm den Dank vieler aussprechen, die er an jenem Abend erheitert, die seinen Namen den gefeiertsten beizählen, von denen die neuere Kunst berichtet. —

. . . .

Franz Liszt.

I.

Noch angestrengt von einer Reihe von sechs Konzerten, die er in Prag während eines achttägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liszt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo sehnlicher erwartet worden sein, als in der Residenz, wo Klavierspiel und Klaviermusik vor allem geliebt wird. Montag gab er Konzert; der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehreren Mitgliedern der königl. Familie besucht. Alle Blicke hafteten auf der Thür, wo der Künstler eintreten sollte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst interessiert doch immer noch ganz anders. Man spricht viel von der Prosa jetziger Tage, von Hof- und Residenzluft und Eisenbahngeist, aber es komme nur der Rechte und wir lauschen andächtig jeder seiner Bewegungen. Wie nun erst bei diesem Künstler, von dessen Wunderthaten schon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, dessen Namen man immer neben den bedeutendsten zu hören gewohnt war, vor dem sich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick versöhnt schienen! So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfing zu spielen. Gehört hatte ich ihn schon vorher; aber es ist etwas anderes, der Künstler einem Publikum oder Einzelnen gegenüber, — auch der Künstler ein anderer. Die schönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geschmückte Ver-

sammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. Ein Wiener Schriftsteller hat Lisztten in einem Gedicht besungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchstaben des Namens angehängten Beiwörtern besteht; das Gedicht, geschmacklos an sich, hat aber sein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Über alles dieses ist schon hundertmale gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

Er spielte und accompagnierte das Konzert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelssohn einmal die Idee gehabt haben soll, ein ganzes Konzert zu komponieren mit Ouverture, Gesangstücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getrost veröffentlichen zur Benutzung), so giebt auch Liszt sein Konzert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die Einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß.[1]) Es

1) Als Liszt im nächsten Jahre wieder nach Leipzig kam, spielte Clara Schumann in seinem Konzerte, wie er zuvor in dem ihren. Schumanns Bericht darüber teilt Erler mit (R. Schumanns Leben I. 239).

war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publikums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Liszt zugeklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Liszt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächste Mal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen, und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, den Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Teil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit Liszts mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Liszts Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen.

Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viel wir selbst besitzen, die Lißten in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle samt und sonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der That braucht man nur beide Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausspruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf seines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer schönen Comteß mit einer Männernase" verglich, während er von Liszts Kopfe sagte, daß er jedem Maler zu einem griechischen Gott sitzen könne. Ein ähnlicher Unterschied gilt etwa von ihrer Kunst. Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgiebt; am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liszt auch das Meiste genützt zu haben bekennt.

Liszt mag jetzt gegen dreißig Jahr alt sein. Wie er schon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verschlagen wurde, wie später sein Name glänzend hier und dort neben den berühmtesten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verscholl, bis dann Paganini erschien, der den Jüngling zu neuem Streben aufstachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiserstadt enthusiasmierte, — dies und anderes ist bekannt. Seit ihrem Bestehen hat die Zeitschrift dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchsten Ehren, die nur einem Künstler widerfahren können, bereits geschmückt und

feststehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, diesen erhöhen zu wollen, war schwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das Letztere wurde hier versucht. Nicht durch Liszts Schuld war das Publikum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Konzertarrangement verstimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte sich das zu Nutze, anonym gegen den Künstler aufzuhetzen, und „wie Liszt nur zu uns gekommen wäre, seine unersättliche Habgier zu befriedigen“. Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erste Konzert am 17. bot einen sonderbaren Anblick. In krauser Fülle stand die Menge durcheinander. Der Saal schien ein ganz anderer. Das Orchester war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwischen nun Liszt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Pastoralsymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die sonst höchst sorgsame Übertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Symphonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und umsomehr, je mehr die Übertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themas von Pacini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etude aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er

schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp, und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Konzert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet worden, was Liszten selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber [1]) hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Kompositionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Psalm „wie der Hirsch schreit“, die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das D moll-Konzert für drei Klaviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Liszt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Liszt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Liszts aber stand uns noch bevor: Webers Konzertstück, mit dem er in seinem zweiten Konzert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publikum in besonders frischer Stimmung schienen, so überstieg der Enthusiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liszt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall

1) F. Mendelssohn. (Sch.)

darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur". Der Künstler gab noch eine Phantasie über Themas aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen und, auf Verlangen des Publikums, noch den Erlkönig von Schubert. Das Konzertstück aber war und blieb die Krone seiner Leistungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeschenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Konzertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämisches Wesen gehört dazu, solche freundliche Aufmerksamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hiesigen Blattes geschehen ist. An die Freuden, die euch der Künstler bereitet, hat er sein Leben gesetzt; von den Mühen, die ihm seine Kunst gekostet, erfahrt ihr nichts; er giebt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liszt blieb auch nichts schuldig. In sichtlicher Freude über den feurigen Empfang der ihm im zweiten Konzerte geworden war, zeigte er sich schnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Bestimmung Einsichtiger überließ. So spielte er vergangenen Montag noch einmal zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Konzert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen, und vor allem Liszts selbst, hatten die Teilnahme an dem Konzert erhöht. Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu seinem

Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Konzert, von Hiller Etuden, von mir mehre Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämtliche Kompositionen sozusagen vom Blatt. Die Etuden und den Carnaval hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohns Komposition aber erst wenige Tage vor dem Konzerte kennen gelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studieren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Komposition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren;[1]) so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben.[2]) Anders war es schon

1) Das Städtchen hieß Asch und war die Heimat Ernestine v. Frickens, der Estrella des Carnavals, deren Liebesbund mit Schumann nur kurze Zeit währte.

2) Liszt selbst sagt darüber: Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu

mit den Etuden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen, eine in Des dur und eine in E moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Teilnahme. Das Konzert von Mendelssohn war bereits durch den Komponisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Liszt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es thut ihm dies niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich noch im Schlußstück, dem Hexameron, — einem Variationencyklus von Thalberg, Herz, Pixis und Liszt selbst. Man muß es bewundern, wo Liszt noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopins Kompositionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer giebt er freundlich alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag Abend verließ er uns.

Gutenbergfest in Leipzig.

Auch unsere Kunst hat das Fest verherrlichen helfen, wie sie ja in Freud' und Leid sich wunderkräftig zeigt, den Einzelnen wie die große Masse zu heben versteht. Daß im Augenblick gerade zwei Komponisten in unserer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in seinem Kreise sich in ganz Deutschland bereits bekannt gemacht, der andere europäischen Ruf hat, und die für die Feier zu interessieren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß ist der musikalische Teil des Festes nicht der geringste und war auch alles in diesem Sinne angeordnet worden.

---

dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Karneval zu erfassen. (Wasielewski. S. 318.)

Zur Vorfeier, Dienstag Abend, hatte Hr. Albert Lortzing eine neue komische Oper „Hans Sachs“ geschrieben, die die früheren desselben Komponisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein und hat dem Komponisten reichen Lohn gebracht. Mehre Nummern wurden Da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Presse und der Gutenbergstatue, welcher früh acht Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitskantate des Direktors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Kantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Posaunen &c., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, komponiert, die Mittwoch früh auf offenem Markte gesungen wurde. Der erst unfreundliche Himmel hatte sich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Das eine Chor dirigierte Hr. Dr. Mendelssohn, das andere Hr. Konzertmeister David. Wie schwer Musik unter freiem Himmel wirkt, weiß jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattierung mehr oder weniger hervor. Die Komposition, so freudig und charakteristisch an sich, hätte auf solchem Raume aus wenigstens tausend Kehlen klingen müssen. Dies sind aber kühne Wünsche, die man höchstens aussprechen, nicht fordern darf. Wo aber Musik am meisten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte sie; dies hatte man sich entgehen lassen. Das Volk war in diesem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Musik, vielleicht gerade nach der Melodie „eine feste Burg“, die später gesungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Festlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Gestern Nachmittag fand nun die eigentliche große Musik-

aufführung in der Thomaskirche statt, an der Stelle, wo Sebastian Bach so oft seine hohe Kunst ausgeübt hat, die jetzt sein geliebtester und liebendster Zögling, die großen Massen mit energischer Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchst glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orchester mochten über fünfhundert stark sein. Die aufgeführten Musikwerke waren die Jubelouverture von Weber, am Schluß im God save the king durch die Orgel begleitet, das Dettinger Te Deum von Händel, und ein „Lobgesang" von Mendelssohn. Über die beiden ersten, weltbekannten Kompositionen brauchen wir nichts zu sagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feste von dem Meister vollendet worden; einige Worte darüber dürften seinen fernen Verehrern willkommen sein. Der Komponist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst „Lobgesang" genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der neunten Beethovenschen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen aneinander schließen. Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden. Enthusiastisch wirkte das Ganze und gewiß ist das Werk, namentlich in den Chorsätzen, seinen frischesten, reizendsten beizuzählen. Was dies nach so großen Leistungen heißen will, mag sich jeder, der dem Gange seiner Schöpfungen zugesehen, selbst sagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang „ich harrete des Herrn", nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Konzertsaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphaelscher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir begingen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle seinem Schöpfer unsern neuen Dank aussprechen müssen; so laßt uns, wie der Künstler die

Worte so herrlich komponiert, immermehr „ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts“. —

. . . .

Mendelssohns Orgelkonzert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Konzert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter, und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen. Die beste Versinnlichung und Erklärung seiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Musik selbst, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten, als von dem, der sie uns gestern gab, der die meisten Stunden seines Lebens gerade diesem Meister zugewandt, der der Erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte,[1] jetzt auch wieder den ersten Impuls giebt, daß sein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher gebracht werde. Hundert Jahre sind schon vergangen, ehe dies von andern versucht, sollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es ist nicht unsere Absicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwas zu bitten; die für Mozart und Beethoven sind noch nicht fertig und es dürfte schon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte

---

1) Auf Mendelssohns Betreiben wurde bekanntlich 1829 Bachs Matthäuspassion von Zelter mit der Berliner Singakademie aufgeführt, und damit der halbvergessene Altmeister eigentlich aufs neue entdeckt.

die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bachscher Werke besonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelssohn spricht sich selbst in seinem das Konzert ankündigenden Cirkular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zu teil geworden,[1]) die Bach vor allen andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Teilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" rc. rc.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es dur, eine gar prächtige auf drei sich übereinander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unschätzbares seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüt entsprungen, sodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause

---

1) F. A. Hiller. Vgl. I. 154.

folgte die Passacaille in C moll, 21 Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt, nach diesen eine Pastorella in F dur, wie nur irgend ein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Toccata in A moll mit Bachisch humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden“ basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts Größeres giebt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigsten Kritiker wandelt einmal die Lust zu loben an. „Was hilft es — sagte ich mir — leidliche Anfänger in der Gesangskomposition passabel aufzumuntern, oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verstopfen zu wollen. Lieber setz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzenslust nichts als loben zu können.“ Lange suchte ich unter den etwa fünfzig Heften. Endlich hatte ich glücklich drei beieinander, die mich in Lobesatem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Komponisten sind Veit, Esser und Norbert Burgmüller, die ersten noch lebend und wirkend, der letztere schon gestorben.

Auseinandersetzen, was ein schönes Lied, will ich nicht.

Es ist so schwer und leicht, als ein schönes Gedicht. „Nur ein Hauch sei's“, sagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am besten. Das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken, gilt ihm das Höchste, wie es allen gelten sollte. Nur selten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menschliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, ist sein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walther v. d. Vogelweide — von Uhland Scheiden und Meiden, Ständchen und Abreise — von einem Ungenannten ein „Hoffnungslos“. Der Ungenannte ist, wie vermutet wird, der Komponist selbst. Man vergleiche die Biographie, die früher diese Blätter brachten, in der auch der erste Vers des Gedichtes mitgeteilt war. Die Komposition ist in schmerzlicher Zeit entstanden, tiefmelancholisch, aber zur innigsten Teilnahme anregend, und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Komponisten, wenn ihr dieses Wort hört! Bettet euch immer weicher in eure schönen Gesangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen gesungen zu werden, vielleicht verführerisch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, so flüchtet mit eurer erheuchelten Kunst, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich ist. Wahr ist denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er giebt die Wahrheit auch meistens in schönem Gewand. Lebte er noch, so würde ich bittend hinzusetzen: er gebe sie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt sich oft mit dem allereinfachsten. B. Klein trieb diese Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verschrie. Auch gegen dieses Extrem schütze sich der Künstler. Ein Beispiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es ist das oft und mehrenteils nicht übel komponierte „Ständchen“ von Uhland, wo das nach und nach hinüberschlummernde Kind der Mutter von „süßen Klängen“ erzählt, die

es weckten, und daß es „keine irdische Musik“ sei, sondern „Engel mit Gesang, die es riefen“. Das Lied ist sicher eines der trefflichsten der Sammlung, vielleicht die trefflichste Komposition des Gedichts überhaupt, die da ist. Doch jener Ruf „von drüben“, gesteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat solche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit voneinander liegenden Minuten des Lebens es hat, schwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber schon sagte, das Lied bleibt neben dem „Hoffnungslos“ das schönste der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmütigen Grundstimmung nenn' ich auch die „Abreise“. Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne besondere Abschiedsqualen seine Straße hat ziehen lassen, wehmütig hinzusetzt: „von Einer aber thut mir's weh'“ —, wünschte ich nicht über die Melodie der früheren Verse gelegt, und neu komponiert, und bedeutender, wie es denn auch im Vorhergehenden einige kleine Deklamationssünden zu rügen gäbe.

In diesen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. „Scheiden und Meiden“ und das altdeutsche Lied, wie sie immerhin auch einem echten Dichterherzen entsprungen, sind anspruchloser.

Der zweite Liederkomponist, den die Zeitschrift heute ihren Lesern als einen „guten“ empfiehlt, ist W. H. Veit, der junge böhmische Tonsetzer, von dem sie schon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für seine Erfindungskraft stellt er sich nicht in dem Hefte, von dem wir sprechen; ja es genügen ihm selbst Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja“ zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten thäten. Wie viel Ausbeute geben noch die älteren deutschen Klassiker, wie viel die Epoche nach Goethe, wie manches die neueste, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb also nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen —

nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unsern Komponisten nun auch bei Komposition solcher schwächeren Gedichte nicht; reicher und frischer äußert es sich aber gewiß in jenen besseren, wie von Heine und Mosen; der Komponist wird es selbst gestehen, daß er hier auch mit größerer Liebe schrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuste Sorgfalt. Dies Lob steht über jedes andere. Gesellt sich solchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, gesunder Melodie bei, so darf der Künstler doppelten Lobes gewiß sein. Es ist hier so und guter Gesang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Deklamationsfehlern, so klein, daß wir sie Schülern nachsähen, an gebildetern Talenten groß genug, um sie wohlwollend darauf aufmerksam zu machen (so das „es“ S. 3 Syst. 3 T. 2, das „du“ S. 15 Syst. 3 T. 5). Melodiöse Heiterkeit zeichnet im übrigen fast alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geschriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortschritt zur Meisterschaft betrachten müssen.

Ein Liederheft endlich von X. Esser, einem bis jetzt noch wenig genannten Rheinländischen Komponisten, beschließe diese fröhliche Kritik. Die Texte sind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzuthun übrig läßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Kompositionen werden auf das Wohlthuendste überraschen; wie freut es, dies von einem Werk 4 sagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigentümlichkeit, leicht sangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, -- Wahl der Texte: sinnig, ernst, — verlangt man einen besseren Paß in „Musikers Lande“? Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie sie erlaubt, spür' ich namentlich im dritten und fünften der Lieder; eine auffallend starke

Reminiscenz an Weber („Arabien, mein Heimatsland“) im vierten. Indes stört bei so viel Eigenem, bei so offenbarem inneren Wohlstand ein vielleicht unwissend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Komponist, der Teilnahme verdient, diesen Weg weiter; ist er noch jung, so freuen wir uns um so mehr seiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritischen Liederfestes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlassung finden möchte.

Trios für Pianoforte mit Begleitung.

Es sind Jahre verflossen, seitdem wir zum letztenmal über Kompositionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert sich der Leser noch eines Cyklus von Kritiken, in dem alle seit etwa zehn Jahren erschienenen Trios ausführlich besprochen wurden. Allem neu Erscheinenden nachspähend, müssen wir uns wundern, wie wenig in den letzten zwei bis drei Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden sind — geschrieben? wohl mehr. Wer weiß das? Es liegen im Augenblicke nur vier Trios und ein Quartett vor uns. Für erschöpfend können wir aber unser Urteil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere musikalische ist, der Geist der Ausführung hat auch sein Recht, der helle lebendige Klang seine besonderen Wirkungen, über die sich selbst der gute Musiker, der zuerst gleichsam durch das Auge vom Papier hört, täuschen kann. Leichter schon wird es zu urteilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Ensemblestücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber diese fehlen, darf der Kritiker nicht gescholten werden, wenn er nur en gros berichtet. . . . . . .

In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publikum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und

ein Feuerwerker gilt ihnen mehr, als ein rüstiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einsam und beifalllos ihren Weg fortsetzen mußten, während, die sich accomodierten, bald von höherem Streben ablassend, mit den hundert andern im Strome mitschwammen und spurlos verschwanden. Wir wünschen dem jungen Komponisten Ausdauer genug, nicht der letzten Klasse zu verfallen. Was ist aller Beifall des Modehaufens gegen den stilleren des echten Künstlers. Das Publikum ist nie zu sättigen, während das fleißig gearbeitete, schön gelungene Kunstwerk Jahrzehnte lang nachhält. . . . .

Es bleibt noch übrig, über Mendelssohns Trio[1]) etwas zu sagen, — Weniges nur, da es sich gewiß schon in aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an und, gestehen wir es, hat schon manche Perle ans Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller: „die eigentliche Blütenzeit der Musik sei hinter uns", und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des neunzehnten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren. Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt? Am glücklichsten freilich, die es vom Schöpfer selbst gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuosen geben

1) Nr. 1. D moll. Op. 49.

mag, in so zauberischer Frische weiß kaum ein anderer Mendelssohns Werke wiederzugeben, als er selbst. Es schrecke dies niemanden ab, das Trio auch zu spielen; es hat sogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu den Schuberts, weniger Schwierigkeiten, wie denn diese bei Kunstwerken ersten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnisse stehen, und je größer jene, je gesteigerter diese ist. Daß das Trio übrigens keines für den Klavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es soll, und sei uns ein neues Zeugnis der Kunstkraft seines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchsten Blüte zu stehen scheint. —

Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müssen, in diesem von der Natur so stiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutsche Musik, daß es sich, ohne für unbescheiden zu gelten, neben den reichsten und größten Frucht- und Blütengärten anderer Städte sehen lassen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunstwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künstler erfreuten uns mit ihrer Kunst! Und wenn sich diese Anerkennung regsten Musiklebens namentlich auf die hiesigen Konzertinstitute bezieht, so geschieht doch im Verhältnis zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater versorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigstens immer mit dem Neusten aus Paris und zählt unter seinen Mitgliedern einige sehr schätzenswerte. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzender Stufe aber, wie gesagt, steht die Konzertmusik. Es ist bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten

Gewandhauskonzerten vor allem der deutschen Musik ein gediegener Herd gegründet ist, und wie von diesem Institute in der That mehr als je geleistet wird. Einen berühmten Meister an der Spitze, hat sich in den letzten Jahren das Orchester in seiner Virtuosität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Symphonieen namentlich findet es unter den Deutschen wohl kaum seines Gleichen, wie sich in ihm auch auf den einzelnen Instrumenten tüchtige Meister befinden. Auch waren in diesem Winter von der Direktion Gesangtalente gewonnen worden, die uns den Verlust der in den vergangenen engagierten ausgezeichneten englischen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechselung bedacht, was die gewählten Kompositionen wie die auftretenden fremden und einheimischen Künstler betrifft. Von den ersteren, als dem Bleibenden, zuerst zu sprechen, so stellte sich, wie früher so auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geschmack für die ältere klassische Schule auf das Entschiedenste heraus. Beethovens Namen finden wir am häufigsten auf den Konzertzetteln, ihm zunächst Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfters die den Sängern unvermeidlichen Extreme Rossini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutschen Meistern der Gegenwart Kompositionen vorgeführt, wie von Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. a. Gänzlich vermissen wir Lachner und Löwe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Kompositionen noch unbekannter Künstler einiges zu Gehör, und diese, wie die diesen Winter hier in Leipzig zum erstenmal aufgeführten Werke, haben wir hier vorzugsweise zu besprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerst der obersten Gattung der Instrumentalmusik, der Symphonie, zu erwähnen, so waren es drei, die wir zum

erstenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen sich die erste den wenigsten, die letzte den meisten Beifall erwarb. . . . .

Über die Symphonie von Kalliwoda, seine fünfte, berichteten wir schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere und, was die vom Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonieenwelt. Hätte der Komponist etwa eine Musik zur „Undine" geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das Leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Symphonie nur um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Komponist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgültiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet, und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die oben genannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart ineinander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Symphonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald und hoffen ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein bescheidener Meister ist, möge für seinen künftigen Biographen noch bemerkt sein durch folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich sieht. Es kam ihm nämlich erst vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wisse und könne, weshalb er sich dann an einen Tonsetzer in Prag[1])

1) Tomaschek. (Sch.)

wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Kontrapunkt, in der Fuge ꝛc. Hofft man vielleicht, der Prager Kunstbruder habe ihm darauf geantwortet: „lehre mich erst solche Symphonieen wie die deinigen machen, alsdann nehme fürlieb mit dem, was ich habe“, — so irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft seine Freunde unter den Kapellmeistern nannte, wollte sich gern darauf einlassen, verlangte aber ein so enormes Honorar, daß der treffliche Kapellmeister, der übrigens schon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortkomponierte. Die Geschichte ist artig und mag, wie gesagt, von dem zukünftigen Lebensbeschreiber nicht übersehen werden.[1]) . . . . .

Daß wir an einem der Gewandhauskonzertabende auch sämtliche Ouverturen, die Beethoven zu seinem Fidelio geschrieben, zu hören bekamen, ist schon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieser großen Leistung seitens des Orchesters.[2]) . . . .

Möchten sich doch die verschiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe sämtlicher vier Ouverturen in einem Band; für Meister und Schüler wäre solch' ein Werk ein denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, anderenteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouverturen schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouverture. Der Künstler aber soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouverturen spielendes

1) Auch Schubert, dem Händels Partituren den Ausruf entlockten: „Ich sehe nun, wie viel ich noch zu lernen habe!“ faßte noch während seiner letzten Krankheit den Entschluß, bei Meister Sechter Kontrapunkt zu studieren. Zeit und Zahl der Stunden waren bereits festgesetzt; doch ereilte ihn der Tod, bevor er sie beginnen konnte.

2) Vgl. S. 14.

Orchester findet, möge man an eine Gesamtausgabe jener Ouverturen denken, welchen Wunsch wir nicht vergebens ausgesprochen haben möchten.[1]) . . . .

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" nach Worten von Luther von Mendelssohn, das am Vorabende des Reformationsfestes hier zum erstenmal gehört wurde; eine einzig schöne Komposition, von deren Wirkung man sich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann. Der Komponist schrieb sie während seines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere seiner Kirchenkompositionen verdanken. Wie wünschte ich doch, unser Gottschalk Wedel hätte das „Gebet" gehört! Sein Aufsatz über „Umgestaltung der Kirchenmusik" wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Ägypten zog" zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn „Wie der Hirsch schreit" lebte noch bei allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hiesige Publikum, trotz seiner Verehrung für den Komponisten, sich ihm doch auch nicht blind hingiebt. Über die speziellen Schönheiten des neuen Psalmes kann aber wohl niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht leugne, daß er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzustehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.

---

1) Ist seitdem geschehen. (Sch.)

Endlich brachte uns noch das letzte Konzert als Neuigkeit die Ouverture, Gerichtsscene und Finale aus den „Abenceragen“ von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Musik soll herrlich gewesen sein, was für die, die diesen Meister kennen, wohl kaum einer Versicherung bedarf.

Noch müssen wir dankend der einzelnen Künstler und Künstlerinnen erwähnen, die die Gewandhauskonzerte mit ihren Vorträgen verschönten. . . . .

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementkonzerten gehörten Orchester- und Gesangswerke stellt sich heraus, wie die Direktion zur Ausfüllung ihres Repertoirs zumeist nach Älterem und schon Gehörtem greifen mußte; sie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Konzert passenden Kompositionen, namentlich Symphonieen und Gesangstücken mit Orchester, da ist. Das Bedürfnis aber nach solchen Werken wird immer dringender. Möchten sich unsere Komponisten dies nicht umsonst gesagt sein lassen. Gänzlich vermissen wir auf dem Repertoir noch Berlioz. Es sind zwar nur einige Ouverturen von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht schwer fallen, auch von seinen Symphonieen zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht werden wird, wie durch bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte, und zur Beurteilung des Entwickelungsganges der neueren Musik doch immer von Bedeutung ist. Die großen Mittel, die seine Kompositionen verlangen, ließen sich gerade von dem Institute der Gewandhauskonzerte herbeischaffen, oder auch, wo sie ans gar zu Abenteuerliche grenzen, mit Umsicht vereinfachen, daß man sie wenigstens in der Hauptsache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in historischen Konzerten Überblicke über die verschiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und Euterpe-Konzerten hatten

wir in der zweiten Hälfte des Winters noch sechs von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäischen, dann Davidschen Quartetten ausfüllten. Im gewissen Einverständnis mit den Wünschen des Publikums hatte man die frühern Grenzen dahin erweitert, daß in diesen Soireen auch größere Ensemblestücke, wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vorteil der Musik wie der Zuhörer der kleine Vorsaal, in dem früher die Quartette stattfanden, verlassen und in den großen Konzertsaal gezogen worden. Die auf den Konzertzetteln versprochenen Meisterkompositionen und Vorträge hatten immer ein auserlesenes und zahlreiches Publikum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Konzertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann; die gespielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelssohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Octett von Mendelssohn, Quintett von Onslow, Trios von Beethoven, Mendelssohn und Hiller, Doppelsonate und dieser Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von diesen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelssohn für Pianoforte, Violine und Violoncello, das mit wärmstem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine interessante Jugendarbeit Hillers, die früher schon in der Zeitschrift besprochen ist, und ein Rondo alla Spagnuola für Violine und Klavier von Spohr, ein sehr zartes, schwunghaftes Miniaturstück, das gleichfalls schon gedruckt ist. Auch spielte Mendelssohn in seiner immerfrischen Meisterschaft die chromatische Phantasie und Fuge, und die fünfstimmige in Cis moll von J. S. Bach, und Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Kompositionen unschätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denselben, von denen früher behauptet worden ist, „es

ließe sich zu ihnen keine andere Stimme denken" —, was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören.[1])

Wie wir hoffen, werden die mit so wahrem Künstlergeiste geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgesetzt werden. Gesang war diesmal ausgeschlossen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden. —

Überschlägt man nun die Leistungen der verschiedenen unserer Kunst gewidmeten Anstalten, die wir besitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten Singakademie, des unter Hrn. Organist Geißlers Leitung stehenden Orpheus, der Liedertafel, des Paulinergesangvereins u. a., so wird man vielleicht mit dem übereinstimmen, was wir zu Anfang dieses Aufsatzes sagten: daß in diesem kleinen Leipzig die Musik, vor allem die gute deutsche, blühe, daß es sich ungescheut neben die reichsten Städte des Auslandes stellen darf. So wolle der musikalische Genius noch lange segnend über diese Erdscholle wachen, die früher der Name Bachs geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meisters, welcher letztere, wie alle, die ihm nahe stehen, zum Gedeihen wahrer Kunst noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

---

1) Mendelssohn hat die berühmte Ciaconna und Schumann später sämtliche sechs Sonaten mit einer Klavierstimme herausgegeben.

1841.

Oratorienmusik: „Die Zerstörung Jerusalems“ von F. Hiller. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etuden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken. — Die Abonnementkonzerte in Leipzig 1840—41.

Neue Oratorien.

Ferdinand Hiller: Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.

Werk 24.

Von der Aufführung dieses Werkes in Leipzig, von dem günstigen Erfolge, den sie gehabt, berichtete die Zeitschrift schon und sprach den Wunsch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen kurzem soll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erscheinung, daß sich in neuester Zeit viele jüngere Komponisten der Kirchenmusik mit Vorliebe zuwenden, ist schon von anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelssohns Paulus gehabt, scheint große Ursache daran zu haben. Viele, ja die meisten werden sich freilich täuschen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunstgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüte schon längst vorüber, sondern die hohe Kunst des einzelnen Künstlers, dem im Paulus ein Meisterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfnis nach einer neuen deutschen Oper; vielleicht daß auch bald hierin ein starker Künstler vorangeht und Nacheiferung und Mut erweckt, wie es Mendelssohns Paulus für die Kirchenmusik gethan. Wie dem sei, wir müssen jedem

Streben nach so ernstem Ziel unsere innigste Aufmerksamkeit zuwenden. Was dem Künstler, der für die Kirche arbeitet und sich in den strengen Formen, die ihre Musik erheischt, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andere Weise für seine Kunst und hundertfältig zu gute. Wer Kirchen bauen kann, dem sind dann die Häuser ein leichtes; wer ein Oratorium zu stande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann spielend gelingen.

Es giebt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte praktische Männer, die sich streng nach dem Riß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchenthür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner. Ein solcher ist der alte Dessauer Meister.[1]) Es giebt andere, die wissen es auch. Aber ehe sie beginnen, beten sie einen frommen Spruch, ihr Geschäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, sinnen sie wohl auch auf neues; kleine Kapellen entstehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und versteckte tiefsinnige Zierat; ein solcher ist der Meister des Paulus. Nach solcher Meisterschaft ringt auch sein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es scheint unter einer Anzahl jüngerer Künstler wie eine stillschweigende Übereinkunft zu bestehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Thaten entgegenzutreten, ein Bündnis gegen eine gewisse Klasse von Handwerksmusikern, die nach der Elle komponieren, heute eine Kirchenmusik, und morgen für den Tanzsaal. Gerade unter den Kirchenkomponisten sind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn sie vergleicht, daß zur selben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche schuf, unbegreiflich erscheinen muß; gerade in der Kirchenmusik hatte sich ein süßlich sentimentaler Ausdruck eingeschlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb, als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber bessere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu

---

1) Friedrich Schneider.

trappistisch, als daß sie Einfluß gewinnen konnten. Mendelssohn aber hat unter den Norddeutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart und Haydn etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst. Auch Hillern sind diese Vorbilder wohl bekannt, und läßt sich dies nicht im einzelnen nachweisen, so doch an der ganzen würdigen Haltung seines Werkes; sein Streben nach kräftigstem Ausdruck, nach Übereinstimmung zwischen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit seiner Musik spricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyse des musikalischen Teils des Werkes übergehen, sei noch erst mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es ist bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens komponierte; erinnere ich mich aber recht, so schildert dies die spätere Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Hillers ist die alttestamentliche durch Babylon, der Dichter hat den Stoff äußerst einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperson hebt sich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängnis gebracht, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovahs Volk“; der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies ist im kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Prinzip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwischen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekias und der Babylonier. Der erste repräsentiert das israelitische Volk im allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Prophezeiung geängstigt, ebenso fromm wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht singend und

jubelnd der der Diener Zedekias, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies Wenige genüge, vom Ganzen, seinen Teilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Komponisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Skala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandtheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italienische Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verrät überall die guten Muster, die dem Komponisten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Klavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Komponist auch als gewandter geistreicher Instrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen seiner Aufgabe gewachsenen, tüchtigen und achtungswerten Künstler.

In seinen einzelnen Teilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativischen Sätze verbunden sind: zusammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Christentums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouverture fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt", dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekias folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Kolorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermutvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur

auf den Chor Wirkung: „wir zittern ob des Sehers Dräuen"; eine Arie der Hanna spricht tröstend zu. Der folgende Chor „Israel bleibt seinem Gotte angetraut" führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erstenmal Chamital ein, vom Komponisten mit besonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Thränenquelle". Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Teil.

Die erste Nummer des zweiten Teiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt sich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20) mit dem später dazutretenden Chor eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängnis, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35), mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es gehet über Zion hin der Pflug", antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz", spricht Chamital, worauf Jeremias: „nun bin ich gar dahin". Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Musik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewisse Eile sich bemerkbar macht, als fürchte der Komponist, zu lang zu werden. Auch in den späteren Recitativen zeigt sich dies. Schön ist der Chor „o Gott der Langmut", erinnert aber sehr an einen im Paulus (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Komponist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas

an den wüsten der Katholiken in den „Hugenotten". Auch Jeremias' Klagelied sagt mir nicht zu und erweckt wenig Teilnahme. Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier „heh, wir haben sie vertilgt"; nur das unangenehme „heh" wünschte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

> „Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat sie der Komponist zu leicht behandelt, die er sich gerade für seine glücklichste kräftigste Stunde hätte aufbewahren müssen. Dagegen schließt ein Chor in würdigster Weise das Ganze ab.

Viel, ja stundenlang ließe sich über ein so umfangreiches, musikschweres Werk — sprechen. Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis ins Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessiert nur die, die das Werk schon genauer kennen. So mögen denn diese Zeilen, die nicht erschöpfen wollen, zum wenigsten andere zur Durchsicht des Werkes reizen, das bis jetzt die größte Arbeit des jungen Komponisten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entstandenen seinen selbständigen Platz behauptet.

. . . .

Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unsere letzte Sonatenschau schloß im Dezember 1839. Nur weniges in diese edle Gattung Einschlagendes ist seitdem erschienen, und freilich, scheint es, hat sie mit drei starken Feinden zu kämpfen, — dem Publikum, den Verlegern und den Komponisten selbst. Das Publikum kauft schwer, der Verleger druckt schwer und die Komponisten halten allerhand, vielleicht

auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben. Die es trotzdem thun, sollen uns doppelt wert sein. Es folgen hier die Namen der Komponisten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: . . . . . W. Taubert und F. Chopin; sie stehen nach der Reihe des Interesse, das sie uns zu haben scheinen.

. . . .

Es giebt eine Klasse von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtiggesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydnsche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, man müßte den gesunden Menschenverstand tadeln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung. Alle diese Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten[1]) Verfassers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als bloß ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabieren auf; wer Shakspeare versteht, ist über den Robinson hinüber; kurz der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. . . . .

Von der Sonate von W. Taubert, seiner fünften, den Lesern einen Begriff zu geben, möchte schwer sein; sie ist absonderlicher Art, man muß sie sich selbst ansehen, und zwar öfter. Ich möchte sie hypochondrisch nennen; der Komponist hängt sich eigensinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zusammensetzt, wieder wegwirft, bis er sich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte, und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, sich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erst recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publikum zu gewinnen, darauf geht sie gewiß nicht aus; es ist eine Sonate, vom Komponisten gleichsam nur für sich geschrieben, vielleicht in besonderen Lebensverhältnissen entstanden. Mit leichter Mühe

1) Hier nichtgenannten.

hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Komponist wollte eben nur seine vier Wände zu Zuhörern; es steckt etwas von Menschen-, ja vielleicht von Musiküberdruß in dieser Musik. So wirkte die Sonate das erste Mal, als ich sie spielte, auf mich, so später, als ich sie wiederholt las. C. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (E moll) ähnliche, sehr eigentümliche geschrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie gesagt, die Melancholie der ersteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erscheint. Dennoch übt die Musik auch hier ihre eigene verschönende Gewalt aus, und so fesselt uns in der Kunst, wie so oft, was uns im Leben abstößt. Doch genug der grübelnden Worte, die selbst nur ein Widerhall jener Musik zu sein scheinen; möchten sie manche zur Durchsicht reizen; denn als Musiker zeigt sich der Komponist wohl immer als ein achtungswerter. —

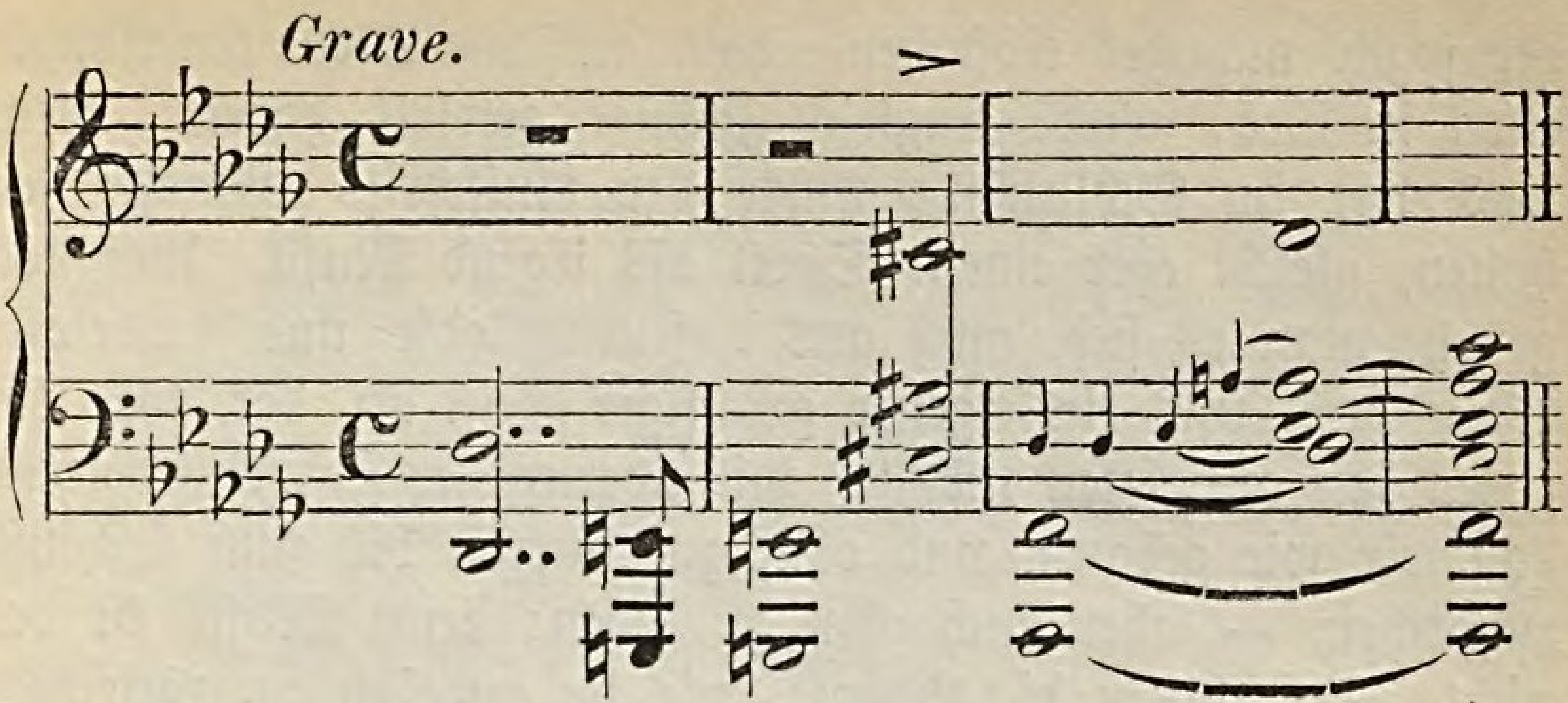
— Die ersten Takte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin[1]) an und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Kantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch

1) Sonate B moll, Op. 35, mit dem berühmten Trauermarsch.

ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Kantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt, und spielt und für sich denkt: „der Mann hatte doch so unrecht nicht".

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urteil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei anderen ebensogut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Klavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urteilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich taktweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im klaren, legen sie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren" 2c. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopins oft willkürliche und wilde Accordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmonisieren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Takte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Teil des Publikums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopinschen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter, und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Teil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopinschen Melodieen anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinüber) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Kompositionen mitteilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß aufeinander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Accordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom zweiten Teil antreffen, hat Bellini nie gewagt, und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italienisch, — wobei mir Liszts treffendes Wort einfällt, der einmal sagte: Rossini und Konsorten schlössen immer mit einem „votre très humble serviteur“; — anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegenteil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funebre,

der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale“ erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen, — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

Etuden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Konzertetuden.

Zweites Werk.

Der Komponist, ein junger jedenfalls, kündigt sich mit den ersten Takten als ein mit dem neusten Klavierspiel vertrauter an. Die Etuden sind schwer und verraten überall namentlich Bekanntschaft mit Henselts und Thalbergs Arbeiten. Dem Virtuosen gegenüber haben wir nichts gegen diese Richtung und Vorliebe. Dem Komponisten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abraten. Im Gebiete der mechanischen Kombinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Accordenmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselts, Liszts, Thalbergs Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen ordnungsvollen Form, und daraus entwickele sich dann auch das Kompliziertere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

Stephen Heller, 24 Etuden.

Werk 16. Zwei Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfters auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa zwei Jahren in Paris, wo sein Talent als Komponist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etuden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etudenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werte, sämtlich aber einen musikalisch-regen Geist verratend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Komponisten würden aus manchen Grundgedanken der Etuden ganze Konzerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Komponist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etudensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannigfaltige Meinungen sind hier nebeneinander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Recensenten. Vielen wird dies offene hingebende Wesen gefallen, andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitere Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit Wenigem auskommen muß, und oft gegen seinen Willen. Wie der Komponist nur andeutete, so deutet auch, der darüber schreibt, nur an und meint, der junge Künstler verschwende nicht zu viel im kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Konsequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese

Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme. Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indes auf schönere Hoffnungen Anspruch, und dies ist schon einer schärferen Auszeichnung wert, der er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etuden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerksam zu machen und das Andenken an den Komponisten bei seinen Landsleuten wieder aufzufrischen. Sein interessantestes und liebenswürdigstes Etudenstück steht übrigens in dieser Sammlung nicht, sondern in der Moscheles-Fétisschen Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Konzert für den Pensionsfonds der Musiker am 8. Februar.)

Auf seinem Durchfluge hat der Meister auch hier seine Schwingen gerührt, und es sind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückertschen Gedichte, Rubine und andres Edelgestein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meister bestimmt hatte. Einem wie ihm, der schon so mit Lob überschüttet worden, neues sagen zu wollen, ist schwer. Eines hört aber jeder strebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeschritten ist, seitdem er uns zum letztenmal mit seiner Kunst erfreut, und dieses Schönste dürfen wir auch Thalberg spenden, der seit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erstaunliches zugelernt, sich womöglich noch freier, anmutiger, kühner bewegt. So schien sein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht selbst dabei empfinden mag, sich allen mitzuteilen. Gewiß, wahre Virtuosität giebt mehr als bloße Fertigkeit und Künste; auch sie vermag es, den Menschen abzuspiegeln, so daß es uns bei Thalbergs Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schicksal Vorgezogenen, Begünstigten: er steht in Reichtum und Glanz. So begann

er seine Bahn, so hat er sie bis jetzt zurückgelegt, so wird er sie beschließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze gestrige Abend, jede Nummer, die er spielte, gab den Beweis dazu. Das Publikum schien gar nicht da zu sein, um zu urteilen, nur um zu genießen; man war seiner Sache so sicher, wie der Meister seiner Kunst. Die Kompositionen waren sämtlich neue, eine Serenade und Menuett aus Don Juan, eine Phantasie über italienische Themas, eine große Etude, und ein Capriccio über Themas aus der Somnambula: sämtlich höchst wirkungsvolle Umschreibungen der Originalmelodieen, die, wie sie auch von Tonleitern und Harpeggien umsponnen waren, überall freundlich hervorsahen. Höchst künstlich war namentlich die Bearbeitung der Don Juan-Themen und ihr Vortrag überraschend schön. Als Komposition die wertvollste schien uns die Etude, der ein reizendes, wie im italienischen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich sein, ihm von niemand in solcher zauberischen Vollendung nachgespielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er sich als Mensch wie als Künstler ein inniges Andenken gesichert, und kehre er seinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Phantasiebilder.

Werk 10.

Es ist nur billig, jungen ungekannten Komponisten mit Nachsicht entgegenzukommen. Der obengenannte, dessen Namen wir zum erstenmal begegnen, tritt indes anspruchsvoller auf. Er hat seine Komposition Franz Liszt zugeeignet und sie auf dem Titel mit dem Ausdrucke „Phantasiebilder“ belegt, was beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch „Rastloses Streben“ und

durch „Seelenfrieden" bezeichnet. Das erstere können wir an einem jungen Künstler nur löblich finden; nur verwechsele es sich nicht mit einem „ziellosen", wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Komponist scheint noch nicht einig mit sich zu sein, zu welcher Fahne er schwören soll; bei dem besten Willen, gut Gestaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erscheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meister, wenn ihm dies gelungen. Doch ist sein Stück nicht einmal technisch fertig, und so stürzt wie aus einem mangelhaften Gefäß der Inhalt, der etwa da ist, aus allen Seiten heraus. Mit dem „Seelenfrieden" können wir uns aber noch weniger befreunden; die hieße besser etwa Étude à la Thalberg; auf diesem Wege glaube der junge Komponist nichts zu erreichen; aus solchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernsthaft herauszubringen suchen. Trotz der manchen Ausstellungen, die wir an dem Werke dieses Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs musikalisches Talent absprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künstler ja immer die erfreulichste sein muß, deren er sich jedoch erst dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er sich auch des festen Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt ist. —

. . . .

A. Fesca,

Scène de Bal. Morceau de Salon. Oe. 14. — La Mélancolie. Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von diesem Komponisten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen scheinen: er schreibt viel und leicht, selbst anmutig; mehr aber kann man an seinem Streben nicht loben. Das Meiste kann man in A. Henselts Kompositionen zehnmal besser haben. Bei seinem Talente könnte er aber ungleich mehr leisten. Es scheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten gespendet, mache [ihn] als Komponisten immer flatter- und stutzerhafter. Hält

er uns vielleicht entgegen, man solle ihn doch nicht nach so kleinen Stücken beurteilen, so müssen wir ihm entgegnen, der Künstler soll sich nie etwas vergeben, sobald er es mit der Öffentlichkeit zu thun hat. In unsern vier Wänden einmal trivial sein, mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er so fortschreibt? Wir wollen es ihm sagen: man wird ihm am Ende seiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen diesen Ruhm, aber der höchste ist er keineswegs. Lenke er also noch ein, wo es noch Zeit ist; nehme er es ernsthafter mit sich und mit der Kunst. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publikums gebuhlt; will er aber zu einem Urteil über sich selbst kommen, so vertiefe er sich doch zu Zeiten in die Werke eines Meisters, etwa Beethovens, und gefällt er sich auch dann in seinem Streben noch, so müssen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unsere Befürchtungen zu nichte; seinem Talente sind wir Freunde, seinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unsere Gesinnung über ihn zu ändern. —

. . . .

Alexander Dreyschock, große Phantasie.

Werk 12.

Das erste größere Werk des jungen Klavierhelden, der die Zeitungen so viel von sich sprechen macht. Gestehen wir es leider, es ist uns seit lange so etwas Abgeschmacktes nicht vorgekommen. Welche Armut an Phantasie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentlosigkeit imponieren möchte, welches Schönthun auf den trivialsten Gemeinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um sich, der ihm die Wahrheit sagte, niemanden, der, seine Fingerkünsteleien übersehend, ihn auf das Seelenlose, Nichtige solcher Musik aufmerksam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos sei ein abgesagter Feind Beethovens, und er halte gar

nichts von ihm; wir wissen's nicht, aber seine Kompositionen machen so eine Apprehension mehr als wahrscheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meistern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unserm guten Rate nicht einmal verstanden zu werden; denn die „Phantasie“ verrät nicht sowohl ein schülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder stimmen; aber wo die Impotenz so gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zusehen. Was Hr. Dreyschock als Virtuos leistet, ist eine Sache für sich; seine Sprünge, seine Kraftgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kömmt die Zeit, wo auch diese Künste im Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art Virtuosen noch übrig? —

. . . .

F. Hiller,

Impromptu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20, — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Besprechung Hillerscher Klavierkompositionen sind wir allesamt beinahe um sieben Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert sich noch mancher unserer Leser einiger größerer, im Jahre 1835 geschriebener Aufsätze, und welches Horoskop wir damals dem jungen Künstler stellten. Er hat seitdem als Klavierkomponist nur wenig geliefert, und sich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, versucht. Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortschritt zur Meisterschaft, und geht ihm auch jene siegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meisterwerken nicht widerstehen können, so offenbart es doch ein so entschieden klares Wollen bei so vielen andern musikalischen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf solchem Wege fortzubeharren. Seine neuesten Klavierstücke haben uns wieder über das Ziel des

Komponisten etwas irre gemacht. Vielleicht sind sie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günstiger Stunde geschrieben; sie mißfallen uns fast ganz und gar. Es ist damit, als wenn man in einen Korb reifer und unreifer durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigsten ließe sich das von dem erwähnten Impromptu sagen, das durch schönen Vortrag sogar eine anmutige Wirkung hervorbringen und durch ein besonderes bis zum Schluß festgehaltenes Kolorit zu fesseln vermag; es gefällt uns, so klein es ist, von allen oben genannten Kompositionen am besten. Mit den Reverieen und noch weniger den Capricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es steht hier so viel Triviales und Forciertes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen, daß wir sie in einer früheren Periode des Komponisten entstanden glauben; ja Einzelnes finden wir so Hyper-Meyerbeerisch und abscheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken lassen konnte: so in den Reverieen S. 5 der Übergang von B moll nach A moll, S. 6 die Harmonie von Des dur nach dem Sextaccord auf H, S. 11 von Cis oder F dur gleich nach H dur &c. &c. Wir wissen gar wohl, es sind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariser Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie sie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutsche Musiker ist indes damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünschten sie, wo sie hingehören, ins Pfefferland. Überhaupt ringt, nach diesen Stücken zu urteilen, in Hiller noch immer der Klavierspieler mit dem Komponisten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er sich der Bewegung der neuesten Klaviermusikerepoche mit Interesse anschloß; gebe er indes eines oder das andere auf, schreibe er ganz als Virtuos für Virtuosen, oder ganz als Künstler. Geraten ist dies freilich leichter als gethan; es scheint uns aber, als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effekt machen, dann wird er's, auf die Künstler wenigstens. Vielleicht nehmen wir es auch zu streng, vielleicht legt der Komponist,

der in größeren Formen sich schon hervorgethan, selbst kein Gewicht auf seine kleineren Erzeugnisse; aber die Zeit ist kostbar, ein ernster Wink hätte schon manch' verlorne ersparen können, und es bleibt immer besser, die Krankheit beim Namen zu nennen, als schonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverieen, wo sich der Komponist der Einmischung von Virtuosenbeiwerk fast gänzlich enthält, die zweite, ein feines Genrebild, und uns die liebste im Hefte. Am wenigsten aber können wir uns, wie gesagt, mit den Capricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartieen, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht sangbare Cantilene, oft interessante harmonische Gänge, von allem etwas, als wolle es der Komponist allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunstganzes, keinen Stil. Mag auch die Bezeichnung „Capriccio" vieles in Schutz nehmen, es steht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eigenes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zu weit führen; möchten sie andere vornehmen und dann unser Urteil bestätigen. Dies alles sagen wir aber nur im Bewußtsein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenübersteht; einem geringeren, ungebildeteren müssen wir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeschrittenen nur natürlich finden. In den gesteigerten Ansprüchen an die letzteren aber liegt schon eine Anerkennung, die dem rechten Künstler mehr gilt als wohlwollende Nachsicht, die der, von welchem wir sprechen, auf keine Weise verdient. —

W. Taubert,

La Naïade: Pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei sehr verschiedene Kompositionen, die zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert ist von den Einflüssen der modernen Virtuosität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer seine gründliche Bildung durch seine derartigen für den Konzertsaal berechneten Kompositionen

hindurch, so schien es doch, als habe er sich manches angeeignet, was nicht ganz seiner Natur gemäß war. Er stand zu manchen Virtuosen, die gern Gründliches geben möchten, gewissermaßen in einem umgekehrten Verhältnisse; er besitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie sie durch die Erfolge der neuesten Klavierspieler hervorgerufen war. Teilweise gehört auch die „Najade“ dieser modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er giebt uns ein Heft, auf dem die alten lustigen Namen Suite, Prelude, Gigue ꝛc. prangen, und darin köstlichen Inhalt. Gestehen wir, wir ziehen sie seinen Bravourstücken bei weitem vor, auch der „Najade“, die uns für eine solche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennetts Komposition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orchester zu seinem Gemälde nahm. Aber die Suite müssen wir auf das Wärmste hervorheben. Man fürchte sich nicht vor dem Namen; unter dem künstlichen Rococo schlägt ein frisches warmes Herz, das sich mit Liebe einmal in die Vergangenheit gesenkt und, wie es um sein eignes steht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was sich der Komponist bei seinen altertümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären versuchen. Es steckt aber so viel Ironie und Wehmut in seiner Musik, daß wir sie verstanden zu haben glauben. Wir sind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er sagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies Wenige, daß sich recht viele das interessante Heft ansehen. —

F. Chopin,

Zwei Notturnos. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben.

Denn sicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, sobald sie sich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meisters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderisch immer im Äußerlichen, in der Gestaltung seiner Tonstücke, in besonderen Instrumenteffekten, bleibt er sich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und ist dies hoch genug, seinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indes. Er hat so viel Herrliches geschaffen, giebt uns noch jetzt so viel, daß wir zufrieden sein dürfen und jeden Künstler, der nur die Hälfte geleistet wie er, beglückwünschen müßten. Ein Dichter zu heißen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäet. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert; ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erboßen. Aber noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten

stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F dur schloß; jetzt schließt sie in A moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewitz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn-Bartholdy, sechs Lieder ohne Worte.

Viertes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter[1]) „Lieder ohne Worte“. Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als „Volkslied“ bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine „Eifellandschaft“ geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Kompositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten schon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G moll; es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man

1) Die Gattung hatte inzwischen schwächere Nachahmer gefunden.

bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten. So ist's mit dem wahren, erfindenden Künstler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermutet schon einen Schritt vorwärts gethan, neuen Boden gewonnen. Anderes in diesem vierten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken.

Wüßte man alle, so ließen sich vielleicht Folianten darüber schreiben; ja ich glaube, die Meister müssen jenseits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie sie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängstliche Pietät hat stehen lassen. Es war längst mein Vorsatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meister zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künstler und Kunstfreunde, sie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandschriften festzustellen. Oft irren freilich auch diese, kein Komponist kann darauf schwören, daß sein Manuskript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß sich unter den hunderttausend hüpfenden Punkten, wie er sie oft in unglaublich kurzer Zeit schreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einschleichen müssen: ja die tollsten Harmonieen schreibt ein Komponist zuweilen.

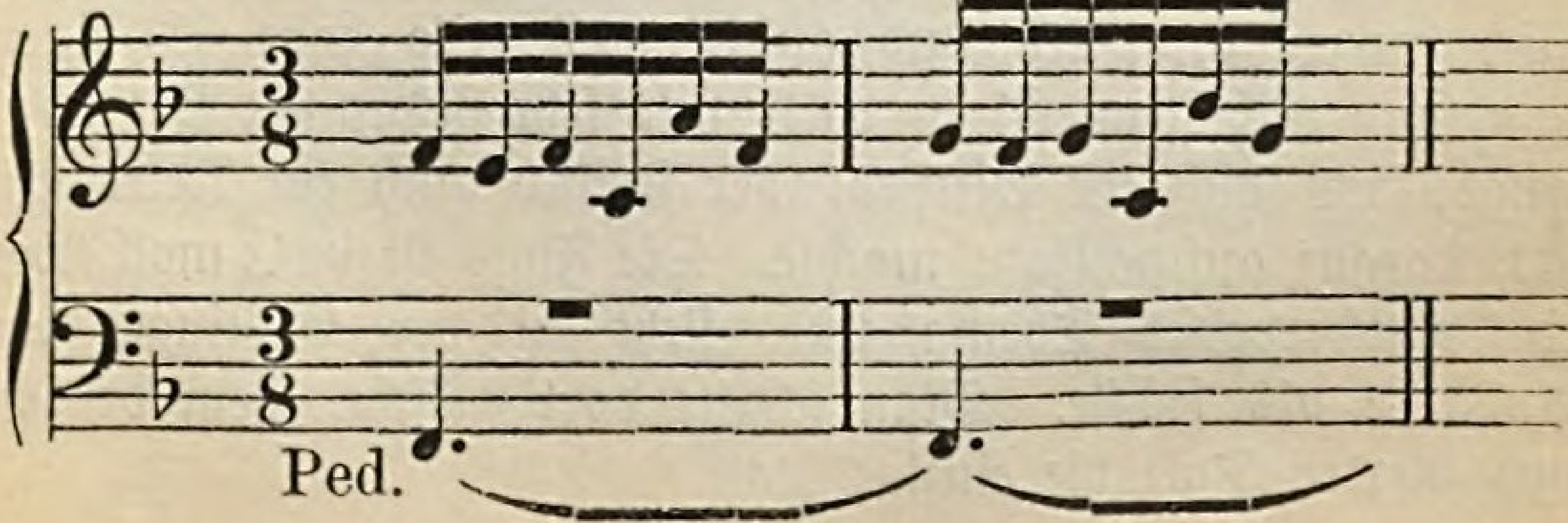
Immerhin bleibt die Originalhandschrift die Autorität, die

am ersten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu besprechenden verdächtigen Stellen in den Handschriften der Komponisten besitzen, das Gedruckte mit dem Geschriebenen vergleichen und das Resultat mitzuteilen so freundlich sein. Zur Feststellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeischaffung des Originals, so deutlich springt der Irrtum in die Augen.

Die meisten Fehler finden sich wohl in den Ausgaben Bachscher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienstliche, aber freilich sehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Musikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen schönen Anfang hat die Petersche Musikhandlung in Leipzig gemacht; er beschränkt sich aber zunächst auf die Klavierkompositionen. Eine Kritik allein des wohltemperierten Klaviers mit Angabe der verschiedenen Lesarten (Bach soll selbst viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können. Seien zuerst hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Toccata mit Fuge für Orgel [1]) bewegen sich die beiden Stimmen im Manual über den Orgelpunkt in streng kanonischer Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Korrektor übersehen werden konnte? Er hat eine Menge Noten stehen lassen, die sich aus dem Kanon als falsch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelstelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Ver-

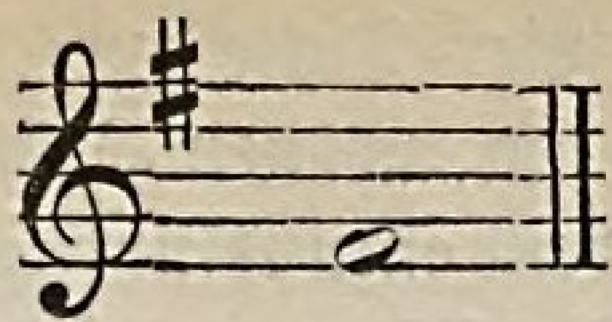
1) Toccate et Fugue pour l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:



sehen vor. Wenn sich dies mit leichter Mühe korrigieren ließ, so möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demselben Stücke von größerer Schwierigkeit sein. Man erinnert sich wohl des grandiosen Pedalsolos; bei einer Vergleichung mit der Parallelstelle in der Unterquart ergiebt sich indes, daß sich hier eine Menge Fehler eingeschlichen. S. 4 zwischen Takt 3 und 4 fehlen zwei Takte gänzlich, die bei der Transposition S. 5 Syst. 6 im zweiten und dritten Takte stehen ꝛc. Hier könnte nur die Originalhandschrift den Ausschlag geben. Besitzt sie vielleicht Hr. Hauser in Wien, so sei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein so außerordentliches Stück, wie diese Komposition, in seiner echtesten Gestalt zu besitzen wünscht, möge doch niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer sonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bachs Handschrift Aufschluß geben könnte, findet sich in der Kunst der Fuge. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich schon in der Xten einmal vor; vergl. die Petersſche Ausgabe S. 30 Syst. 5, vom zweiten Takt an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demselben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeschrieben haben! In der Nägelischen Partitur stehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls so abgedruckt, und es ist nur aus der Gleichheit der Tonart und des Themas, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung so lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bachschen Harmonien schwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir sehr bekannten Bachschen Fuge, bis mich ein Meister, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerksam machte. Die Fuge ist in E moll über ein wundervolles Thema und steht in der Haslingerschen Ausgabe als sechste. Man schalte dort zwischen dem dritten und vierten Takt die einzige Note



ein, alsdann wird's richtig. Hier ist wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Lesern vielleicht noch interessantere Fälle in Werken, die sie wohl unzähligemal gehört und gespielt, ohne Verrat zu merken. Ich bitte sie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu lassen, zu viel Platz wegnehmen, ein Urteil aber ohne die genaueste Einsicht in die Stellen selbst nicht möglich sein würde.
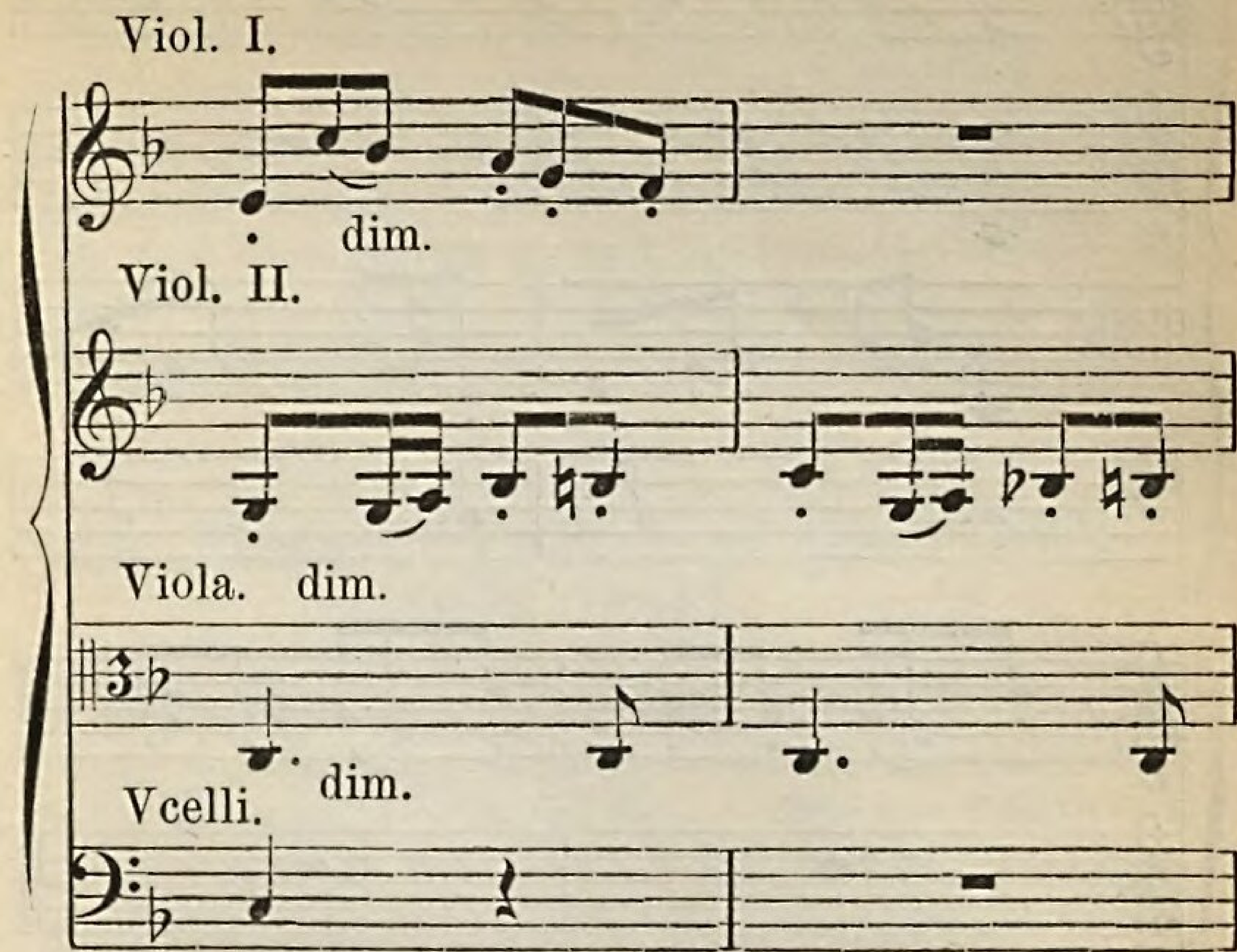
Die erste verdächtige ist in Mozarts G moll-Symphonie, einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz ist, und doch, sollte man es glauben, haben sich im Andante vier ganze Takte eingeschlichen, die nach meiner festen Überzeugung nicht hinein gehören. Vom neunundzwanzigsten Takte an (das Achtel Auftakt ungerechnet) kommt nämlich eine viertaktige von Des dur nach B moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Takten nur mit vereinfachter Instrumentation wiederholt wird; es kann nicht sein, daß Mozart dies gewollt hat. Am ersten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozartschen, ja unmeisterhaften Verbindung des zweiunddreißigsten mit dem dreiunddreißigsten Takt, die gewiß auch jeden Musiker nur bei oberflächlichem Anhören frappiert hat. Es fragt sich nun, welche der viertaktigen Perioden wäre auszuscheiden — die erste oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man sich vielleicht für Beibehaltung der ersten erklären: das allmähliche Hinzutreten der Blasinstrumente, die sich bis zum Forte steigern, ist nicht ohne künstlerischen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher, und doch auch nicht ohne Steigerung, scheint mir die andere Lesart, nach der der neunundzwanzigste bis mit dem zweiunddreißigsten ausfielen, wo dann alle Instrumente in klarer Steigerung sich im Forte

vereinigen. Dieselben vier Takte zuviel finden sich nun auch bei der Wiederholung im zweiten Teile, wo dann der achtundvierzigste bis mit dem einundfunfzigsten Takte dieses Teiles ausfallen müßten. Wie sich nun dieser Fehler eingeschwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweisen, die sich wohl in den Händen des Hrn. Hofrat André befindet. Das Wahrscheinlichste ist, daß Mozart die Stelle erst gehabt, wie wir glauben daß sie sein müsse, — daß er sie dann voller instrumentiert in die Partitur eingetragen, — daß er aber später, wieder zu seinem ersten Gedanken zurückgehend, vergessen hat, die zweite Lesart zu streichen. Möchten sich doch auch andere Musiker über diese wichtige Stelle aussprechen und nach allgemeiner Übereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weise überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Takte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens gesagt, daß das Andante im Pariser Conservatoir mit beidesmaliger Auslassung der vier Takte gespielt wird. Auch Mendelssohn hat sich längst dafür ausgesprochen.

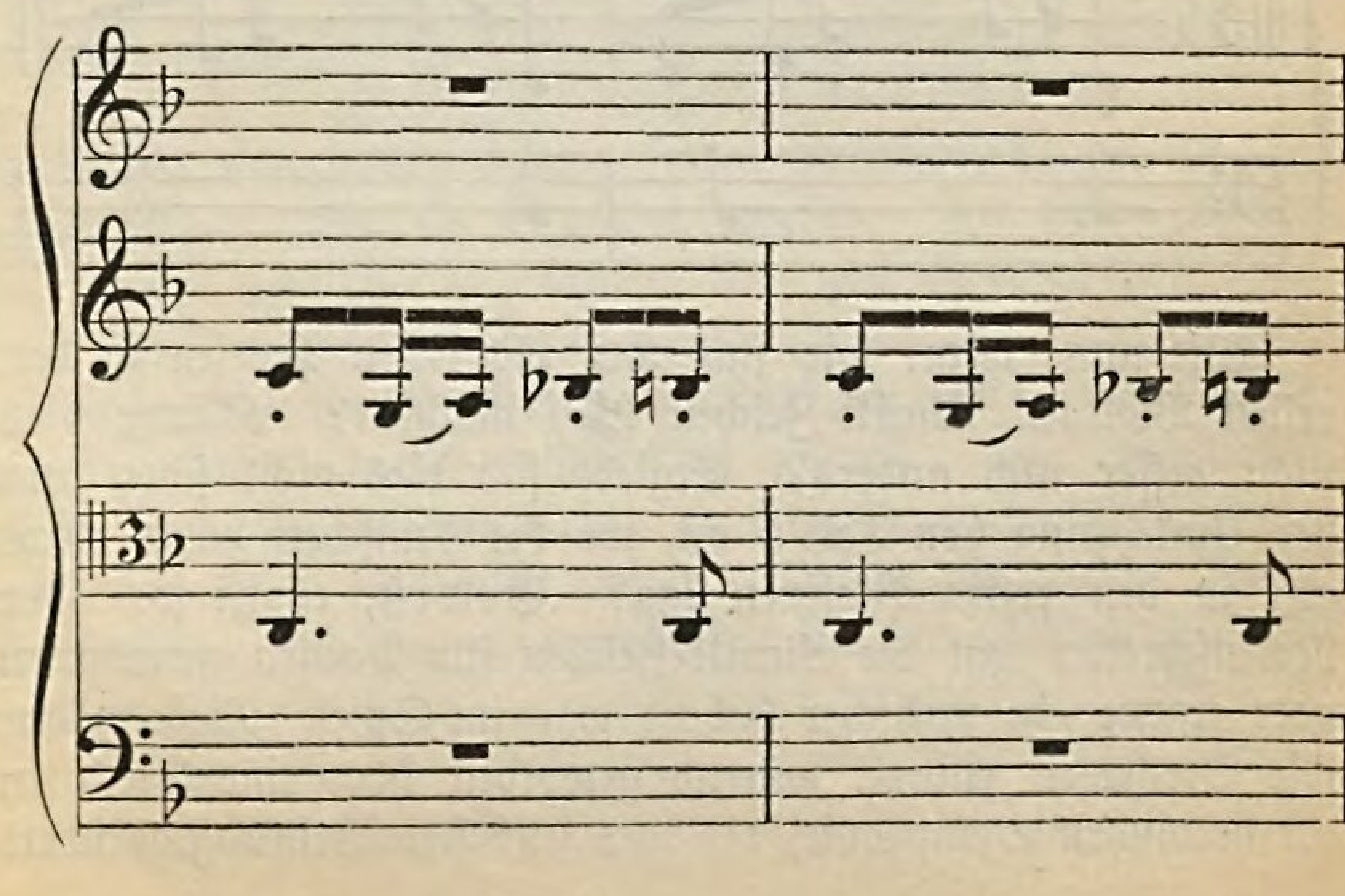
Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethovenschen Symphonieen, die sich fast auf den ersten Anblick als Fehler des Kopisten ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal; sie steht zum Schluß des ersten Satzes der Bdur-Symphonie; von den drei Takten *ff* (acht Takte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel. Das Versehen war wegen der vollkommenen Ähnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es sogar selbst begangen haben.
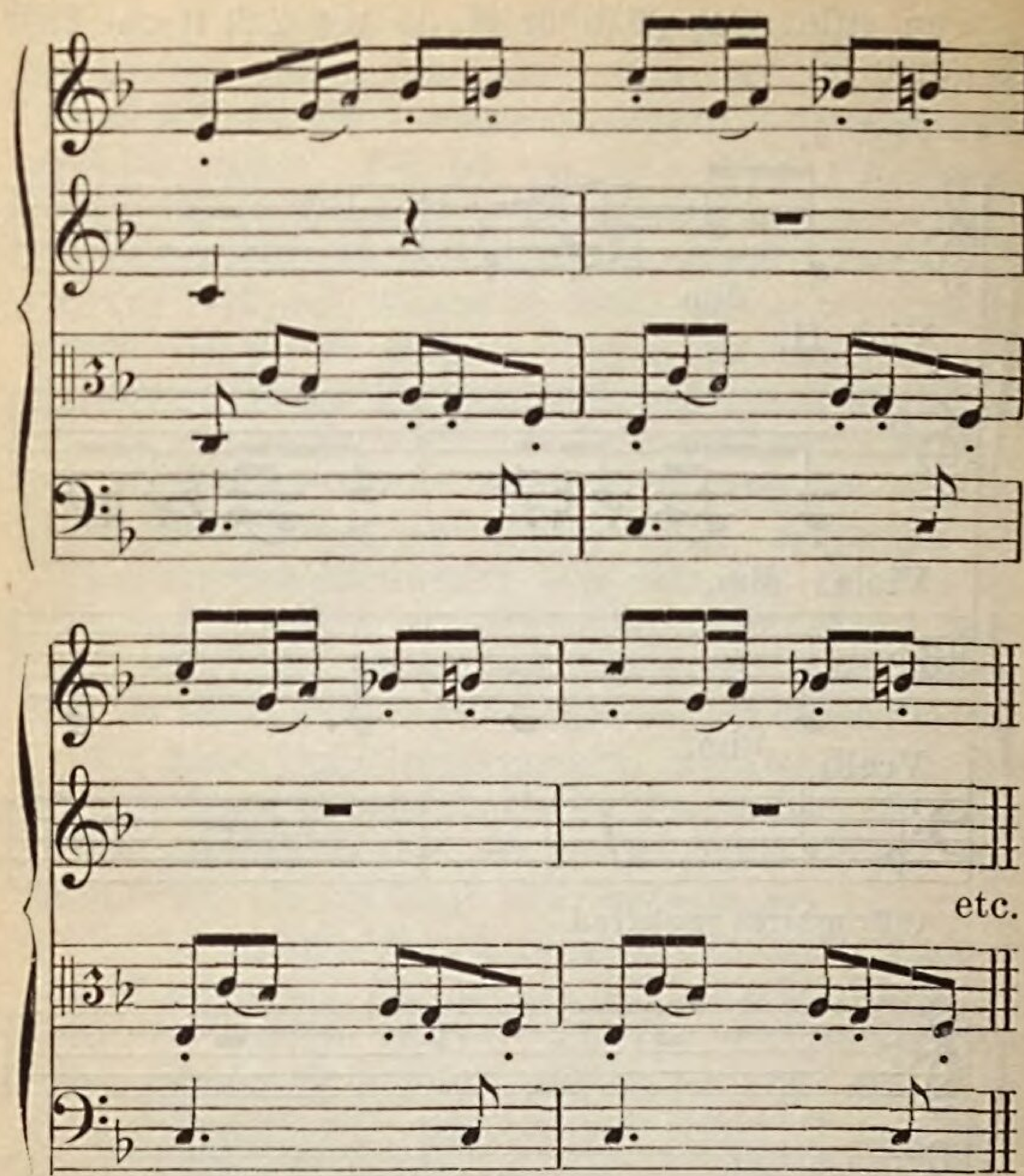
Daß wir aber in der Pastoralsymphonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie sie auch in der Partitur steht, mit angehört, ohne hell aufzufahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethovenscher Musik so umstrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergessen können.

Im ersten Satz (Partitur S. 35 von Takt 3 an) heißt es genau so:



(Alle anderen pausieren.)





Wie nun, wenn wir statt der plötzlichen Pausen in den ersten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht besser und anders? Ergiebt sich dies nicht schon aus der Umkehrung von Takt 5 an, wo die Bratschen haben, was erst in den ersten Violinen lag? Gewiß, es ist so. Der Notenschreiber hat die Simili-Zeichen für Pausen genommen oder irgend ein neckischer Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wütend geworden über eine Stelle in der heroischen Symphonie, die Ries in bester Meinung geändert

hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Pastoralsymphonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orchester oder dem Dirigenten nicht besser als Riesen ergangen sein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unsere Verehrung für unsere großen Meister besser bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrtum oder Zufall daran beschädigt? Nur in diesem Sinne wurden diese Zeilen geschrieben. —

Die Abonnementkonzerte in Leipzig von 1840—1841.

Erstes Abonnementkonzert, den 6. Oktober.

Ouverture zum Vampyr von Marschner. — Arie von Bellini. — Concertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — Heroische Symphonie von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiösen Vampyr-Ouverture zu Anfang des ganzen Cyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns besser gefallen. Indes zählt jene von Marschner noch immer ihre Freunde, selbst Freundinnen im Publikum, und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein frisches effektvolles Musikstück. Überdies war die Ausführung eine so ausgezeichnete, wie sie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den Puritanern und aus Norma sang Frl. Sophie Schloß, die uns diesen Winter das zweite Mal besucht; ihre Stimme ist frisch und stark wie früher und machte sich namentlich in der ersten Arie geltend. Über die Wahl gerade jener Bellinischer Arien zu Anfang eines ersten Konzerts ließe sich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Überfluß an deutschen Konzertstücken für den Gesang, so doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müssen, zumal in einem ersten Konzert. Und schützt man vor, Mozart, Weber und Spohr seien schon so oft gehört worden, nun so gehe man

weiter zurück. In Händels Oratorien, in Glucks Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer so starken, gesunden Stimme bedarf, wie sie die genannte Sängerin besitzt. — Eben hören wir, daß sie ehestens aus der Iphigenie singen wird, was ihr nur zur Ehre, wie uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinconcertino zeigte sich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; sein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geschmack zugenommen und wirkt durchaus wohlthuend. Von der Komposition sagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orchesterpartie interessant zu machen, thut aber der Komponist wohl hier und da zu viel, was indes nicht abhalten kann, dem Streben an sich gegenüber der faden Begleitungsweise anderer Violinkomponisten vollen Beifall zu schenken. In der Symphonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Konzertsaale, der schon so oft von ihr erzittert. Das Orchester war trefflich. Hr. CM. David stand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelssohn von seiner Reise nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementkonzert, den 11. Oktober.

Ouverture zu Euryanthe von Weber. — Arie von Donizetti. — Concertino für Baßposaune von C. G. Müller. — Arie von Bellini. — Symphonie (B dur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei seinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einstimmten. Auf Webers Kompositionen ist seit MD. Mendelssohns Direktion in Leipzig besonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orchester geschieht darnach immer die Ehre, die Virtuosen wie größere ausführende Massen immer am liebsten wünschen und am ungernsten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und schon bedeutender

Kunstbildung vorangegangen war: Frl. Elise List. Aus einer höchst achtbaren Familie abstammend, hat sie schon als Kind den andern Weltteil gesehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater, nordamerikanischer Konsul hierselbst, sich namentlich um Errichtung der Eisenbahn das höchste Verdienst erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo sie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Interesse an der anmutigen Erscheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitschrift erwähnte bereis früher, es war ihr erstes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie sie auch durch die Ängstlichkeit umflort schien, konnte niemand zweifeln, der nur einige Takte gehört, ebensowenig über die gute Schule, in der sie gebildet ist, so daß man deutlich sah, die Sängerin wollte nichts, als was sie sicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das Trefflichste kann, kann man unter tausenden noch nicht zur Hälfte so gut, und geht dies bedeutenden Künstlern und Männern so, um wie viel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Roheit kann dies übersehen. Achtung vor unserm Publikum, das die schöne schüchterne Jungfrau auf das Wohlthuendste aufnahm, und fanden sich die getäuscht, denen leeres Passagen- und Trillerwerk über die Aussprache eines höchst edeln Organs geht, so giebt es doch in unserer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erscheinungen zu unterscheiden wissen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Überzeugung beizählen. Was sie noch nicht hat, läßt sich erwerben, was sie aber hat, erwirbt sich nicht. Daran halte sie fest und gehe die begonnene Bahn mit Mut weiter. Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleich zu bleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck. Zum allerschönsten schloß die B dur-Symphonie

mit der Wirkung, die alle Beethovensche machen: ob denn nämlich die ebengehörte nicht auch seine schönste sei. . . . .

Drittes Abonnementkonzert, den 22. Oktober.

Symphonie (Es dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Konzert für Violine von F. David. — Ouverture zum Berggeist von L. Spohr. — Arie von Balfe. — „Klänge aus Osten", Ouverture, Lieder und Chöre von H. Marschner.

. . . .

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Komposition (noch Manuskript) von H. Marschner; sie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. „Klänge aus Osten" war sie genannt und brachte eine Ouverture, Lieder und Chöre, die sich ohne Unterbrechung aneinander reihten. Berlioz in Paris scheint in seiner letzten Symphonie etwas Ähnliches gewollt zu haben, nur daß er sie auf ein weltbekanntes Drama (Romeo und Julie) stützte. Das Gedicht zur Marschnerschen Komposition beruht auf einem orientalischen Liebesverhältnisse, das indes vom Dichter ziemlich prosaisch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrsager auf, dessen anfängliches Erscheinen man sich später vielleicht motiviert wünschte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie gesagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Komponisten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer Wirkendes zu Tage gekommen. Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermutigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Konzertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern. Die Komposition hat viel reizende Partieen; dies gilt im einzelnen von der Ouverture, die im ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus ist ein namentlich für orientalische Zustände schon öfter gebrauchter; doch erscheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was sich auf das Schönste ausnahm. Am Schlusse ist zu viel Lärm. Der Zigeunergesang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr

noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiste orientalische Färbung hatte, auch Maisunes Lied sprach an, der unbeholfenen Poesie zum Trotz. Der Räuberchor, schien es, wurde nicht gleich von allen verstanden; er war eigentümlich. In der Schlußnummer zeichneten sich besonders die Worte: „Assat, wo bist du“ durch schönen Gesang aus. Das Ganze, das wir später einmal wiederholt wünschten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementkonzert, den 29. Oktober.

Introduktion und erste Scene aus Iphigenia in Tauris von Gluck. — Konzertouverture von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Rossini. — Divertissement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelssohn. — Symphonie von Franz Schubert.

„Ein schönes Konzert“ hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen giebt es gar kein Publikum mehr und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstler-Körper und -Geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es sich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt. Der 29ste war einer von jenen Musiktagen. Gewiß trug die Musik einiges dazu bei. Für Gluck schlägt noch manches Herz, wenn er auch im Konzertsaal verliert. Die Sängerin that ihr Bestes zum Gelingen: Frl. Schloß, die wir immer vorwärts schreiten sehen. Die Ouverture von Rietz trat diesmal in ihren feinen Desseins noch deutlicher hervor, als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr schon damals in diesen Blättern ein bedeutender Ehrenplatz eingeräumt, so scheint dies Urteil jetzt auch von seiten des Publikums Bestätigung zu finden; sie wurde mit einer Teilnahme aufgenommen, die den Komponisten, wär' er anwesend gewesen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten. Lebhaften Beifall gewann sich auch die folgende Nummer durch den anmutigen Vortrag des Frl. List; ihre Aussprache des

Italienischen ist sehr zu rühmen. In den Liedern begleitete sie sich selbst am Klavier; es hat dies bekanntlich einen eigentümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der „Wanderer" und „Auf Flügeln des Gesanges". Das erste sang sie vorzüglich schön; das andere nahm sie ein wenig zu langsam, doch hörte es sich noch immer lieblich genug an. Das Flötenstück war ein altes, das wir uns schon vor zehn Jahren gehört zu haben erinnern; der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenser, erster Flötist im Orchester. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genusse bis zur Symphonie gelangt, der Krone des Abends. Tausend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit seinen eigenen Augen sehen können, er müßte sich ein reicher König gedünkt haben. So schieden wir trunken von all' den schönen Gebilden, die in manchen Seelen sich noch lange nachgespiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementkonzert, den 5. November.

Symphonie (G dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Capriccio für Pianoforte mit Orchester von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouverturen (Nr. 1 und 2) zu Leonore von Beethoven. — Drei Etuden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Rossini.

Die Symphonie hat mehr, als andere Haydnsche, etwas Zopfiges, die Janitscharenmusik darin sogar etwas Kindisches und Geschmackloses, was wir uns bei aller Liebe für den Meister, der er überall bleibt, doch nimmermehr verleugnen sollten. Das Scherzo, unserer Meinung nach der Satz, der unserer Zeit am nächsten liegt, wurde sonderbarerweise gerade nicht applaudiert, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus Figaro, die Sängerin, Frl. List, die das Recitativ so nobel und fein gesungen, leider nur am Schlusse nicht glücklich damit. Das Publikum hält sich aber immer an das Nächste, also an den Schluß; gelingt der, so hat das Ganze gesiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen und

über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die schöngelungene erste Hälfte ihrer Leistung vergessen sehen. . . . .

. . . .

Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker, den 3. Dezember.

Jubelouverture von Weber. — Arie von Mozart. — Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven. — Lobgesang; eine Symphoniekantate von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ausgezeichnetes von schönster Komposition und Ausführung brachte das gestrige Konzert für den Institutfonds. Das Direktionspult war mit Blumenkränzen geschmückt; eine Huldigung zur besten Stunde für den Meister, der so oft von dieser Stelle gewirkt zum Preise wahrer Kunst, der auch heute zur Verherrlichung des Konzerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob sich das ganze Publikum und Orchester in Begeisterung, daß es eine Freude war zu sehen und zu hören. Die Jubelouverture war nur die Übersetzung dieser Stimmung in Musik; der Jubel wollte nicht enden. Solch' freudiges musikalisches Leben auf der Höhe zu erhalten, wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich gewesen. Frl. Schloß sang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Hr. Kufferath spielte nicht energisch genug, obwohl immer musikalisch und als guter Künstler. Gerade diese außerordentliche Komposition Beethovens, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptstück des Abends, Mendelssohns Lobgesang, der, schon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Konzert vom Komponisten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war. Alles Lob über die herrliche Komposition, wie

sie war und wie sie nun ist! Schon früher sprachen wir es aus. Was den Menschen beglückt und adelt, finden wir hier beisammen, fromme Gesinnung, Bewußtsein der Kraft, ihre freiste, natürlichste Äußerung; die musikalische Kunst des Meisters, die Begeisterung, mit der er gerade an diesem Werk arbeitete, namentlich da, wo der Menschenchor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anschlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für sämtliche Mitwirkende beschließen, namentlich auch für die Solostimmen. . . . Nur ein Gedanke, dem Künstler für seine Arbeit zu danken und vergelten durch sorglichste Liebe in der Darstellung, schien alle zu beseelen. Das Ende des Konzerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgerissen und dem Meister um die Schläfe geschlungen hätte. —

Achtes Abonnementkonzert, den 10. Dezember.

Symphonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus W. Tell von Rossini. — Ouverture von Cherubini. — Zwei Etuden für Pianoforte von Henselt und Chopin. — Ensemble aus Cortez von Spontini.

Von den Beethovenschen Symphonieen wird die in F wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurteil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, sind auch im Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut von statten. — . . . .

Über die größeren Ensemblestücke von Rossini und Spontini haben wir, als über bekannte Kompositionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouverture von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieser große Mann und Meister

nicht noch zu wenig gekannt und geschätzt ist, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verständnis seiner Kompositionen durch den Weg, den die neue bessere Musik genommen, uns um vieles näher gebracht ist, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzusuchen, der zu Beethovens Lebzeiten gewiß der zweite Meister der neueren Tonkunst, nach dessen Tode wohl als der erste der lebenden zu betrachten ist. —

Neuntes Abonnementkonzert, den 16. Dezember.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Arie aus Figaro von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — Lobgesang von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Berichterstatter weiß über das Konzert nur wenig mitzuteilen; schon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu sein, S. M. der König von Sachsen hatte sich als Besucher des Konzerts angemeldet. Grund genug, das Beste vorzuführen. Es war ein wahres königliches Konzert. Die Arie sang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, spielten Hr. MD. Mendelssohn und Hr. CM. David. Wie uns berichtet wurde, sprach S. Majestät der König gegen die Künstler persönlich seinen Dank aus, den er zum Schluß des Lobgesanges, an das Orchester tretend, dem Komponisten auf das Huldvollste wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber wie den empfangenden Künstler gleichviel schmückt. Das Publikum verhielt sich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem Lobgesang durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde. —

Zehntes Abonnementkonzert, den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouverture von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven. — Solo für Violine von Beriot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Symphonie (C moll) von Beethoven.

Mit Händels frohen, feierlichen Klängen sei allen denn ein „glückliches neues Jahr“ zugerufen; die Stätte, wo sie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunst ein treuer Herd, und die ihr vorstehen, noch lange ihre warmen Beschützer. Daß sie mit Händel eingeweiht wurde, sei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künstler sei von ihr nicht ausgeschlossen, im Sinne des Altmeisters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweisen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Thor erschließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouverture zur Zauberflöte, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsternis. Auch heute wirkte sie so. Der Beifall kam wie aus einem Herzen. . . . .

Die C moll-Symphonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche große Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß so lange es eine Welt und Musik giebt. —

Elftes Abonnementkonzert, den 7. Januar 1841.

Ouverture von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concertino für Violoncell von Lindner. — Scene und Arie von Meyerbeer. — Capriccio für Violoncell von Romberg. — Historische Symphonie von Spohr.

Die interessanteste Nummer des Konzertes war ohnstreitig die letzte und das ganze Publikum darauf gespannt. Der Zettel nannte sie: „Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. Erster Satz: Bach-Händelsche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozartsche, 1780. Scherzo: Beethovensche, 1810. Finale: allerneueste Periode, 1840." Diese neue Symphonie Spohrs ist, irren wir nicht, für das Londoner philharmonische Konzert geschrieben, dort auch zum erstenmal vor etwa Jahresfrist gegeben, und, müssen wir hinzusetzen, auch in England schon stark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutschland werden harte Urteile darüber fallen. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit schon mehre Versuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor drei Jahren O. Nicolai in Wien ein Konzert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Stil und Geschmacke anderer Jahrhunderte geschriebener Kompositionen aufführte. Moscheles schrieb ein Stück zu Händels Ehren und in seiner Weise. Taubert gab neuerdings eine „Suite" heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweisen u. dgl. mehr. Selbst Spohr hatte seiner Symphonie schon ein Violinkonzert „Sonst und Jetzt" vorausgehen lassen, in dem er etwas Ähnliches beabsichtigt wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen, — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie

wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Formen verschiedener Stile zu fügen angeschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigentümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinanderschlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiser!“ Ähnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr“ und wieder „Spohr“ hören. Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske; der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethovenschen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm sein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es giebt auch Besseres, Würdigeres, jene Einflüsse Paralysierendes genug, daß wir die bittere Absicht jenes letzten Satzes nicht einzusehen vermögen. Ja Spohr selbst darf sich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch seiner mit, und dies geschieht noch an tausend Stellen täglich. Im übrigen, versteht sich, ist der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Instrumentation, deren Kunst zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch sehr günstig, des Meisters würdig. Auf das Ganze des Publikums machte, wie es schien, die Symphonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da sie übrigens ehestens im Drucke erscheint, wird bald jeder sein Urteil über das Kuriosum, das es ist und bleibt, feststellen können. — Denselben Abend kam auch eine sehr selten gehörte und noch weniger verstandene Ouverture, Werk 115, von Beethoven zur Aufführung, für die wir besonders dankbar sein müssen. Das war vom echtesten

Beethoven, wie er freilich nie in eine historische Symphonie zu bannen sein wird. — . . . .

Zwölftes Abonnementkonzert, den 14. Januar.

Ouverture von Weber. — Arie von Mercadante. — Divertissement für Hoboe von Diethe. — Arie von Beethoven. — Konzert für Pianoforte von Beethoven. — Symphonie (D moll) von F. Lachner.

Die Ouverture war die reizende zu Preciosa. Ein- für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht besondere Bemerkungen gemacht sind, es sich von selbst versteht, daß die Aufführungen von seiten des Orchesters immer trefflich von statten gehen, ja meistens die Glanzpunkte des Abends bilden. Das weiß das Orchester auch schon und hält sich danach. Bedauern müssen wir nur den Verlust des früheren Paukers, eines wahren Helden auf seinem Instrumente, der sich zum jetzigen und zu anderen wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Konzertsaale wieder zurückerstattet. Sein Wirbel in der B dur-Symphonie, einige Stellen in Mendelssohnschen Ouverturen u. s. w. sind bis jetzt schwerlich übertroffene Meisterstücke, wie man sie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man lasse ihn nicht außer Kunst. — Die Perle des heutigen Konzertes war das Beethovensche Konzert.[1]) Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy spielte es. Wie denn durch ihn viele von der Borniertheit übersehene Werke ihr Auferstehungsfest feiern, so hat er jetzt wieder diese Komposition ans Licht gebracht, Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es dur nachsteht. Die von Mendelssohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Kadenzen waren, wie immer, besondere Meisterstücke im Meisterstücke, die Rückgänge zum Orchester beidemal überraschend zart und neu. Das Publikum stürmte sehr nach dem Konzert. — . . . .

1) G dur Op. 58.

Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert.

Das dreizehnte und die drei folgenden Konzerte brachten nur Werke deutscher Komponisten, und zwar unserer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl sinnig, daß jeder der Meister durch bezeichnende Kompositionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meister gewählt hatte, der, wie Mendelssohn, ihre Werke so durch und durch kennt, wie vielleicht niemand der Zeitgenossen weiter, der wohl im stande wäre, alles an jenen schönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtnisse in Partitur zu schreiben.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Kompositionen kann im übrigen wohl keine Rede sein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunstfreunde von Interesse sein, und vom Geschmacke, mit dem jene Konzerte geordnet waren, ein Zeugnis geben.

Das Bach-Händelsche Konzert brachte im ersten Teile:

Die chromatische Phantasie, von F. Mendelssohn gespielt,
die doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht",
Chaconne für Violine allein, von F. David gespielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Messe in H moll,

alles von Bach, und fast zu viel des Herrlichen. Den tiefsten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bachschen zu vergleichen ist, eines, vor dem sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müssen. Die Motette „Ich lasse dich nicht" ist mehr bekannt; in so vollendeter Aufführung war sie indes hier noch nicht gehört worden, daß sie in dieser Frische und Klarheit eine ganz andere schien. Die Solostücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweise anführen, daß man mit Bachschen Kompositionen auch im Konzertsaale noch enthusiasmieren könne. Wie freilich Mendelssohn Bachsche Kompositionen spielt, muß man hören. David spielte die Chaconne

nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung Mendelssohns, von der wir schon früher einmal berichteten. — Den zweiten Teil des Konzerts füllte Händel. Wär' es kein Verstoß gewesen, so hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünscht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouverture zum Messias,
Recitativ und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß gesungen,
Thema mit Variationen für Klavier, von Mendelssohn gespielt, und
Vier Doppelchöre aus Israel in Ägypten.

Neu davon war die dritte Nummer, unter Mendelssohns Händen von reizend naiver Wirkung. In diesen wie in den Bachschen Chören, sowie in den späteren drei Konzerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Konzert des 28. Januar war Haydn gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden; man kann nichts neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Recitativ, Arie und Chor aus der Schöpfung, die Solopartie von Frl. Schloß gesungen,
Quartett (Gott erhalte Franz den Kaiser) für Streichinstrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret",
Symphonie in B dur, und die
Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten.

Wie noch aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis. Orchester und Solospieler

zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abende erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. Folge hier anstatt aller Beschreibung noch das ausgesucht schöne Programm:

Ouverture zu Titus,
Recitativ und Arie mit obligater Violine, vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Konzert in D moll für Pianoforte, gespielt von F. Mendelssohn,
Zwei Lieder, gesungen von Frl. Schloß,
Symphonie in C dur (Jupiter).

Einer der reichsten Musikabende aber, wie er vielleicht selten in der Welt zu hören, war der des 11. Febr., der nur Beethovensches brachte. Auch schien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orchester, gedrängt voll von Sing- und Spiellustigen, gewährte einen schönen Anblick. Unter den Gästen ward bald auch die geniale Künstlerin entdeckt, die Beethoven selbst zu einer seiner größten Schöpfungen, zum Fidelio, gesessen zu haben scheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günstiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunstnaturen genug bei einander, um Beethoven in würdigster Weise zu vertreten. Auch der junge Russe Gulomy[1]) darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinkonzertes in D dur sich Achtung erwarb und sie verdiente. Das Konzert brachte denn

die Ouverture zu Leonore in C dur,
Kyrie und Gloria aus der Messe in C, Werk 86,
das erwähnte Violinkonzert,

1) Geb. 1821, später Hofkapellmeister in Bückeburg.

Adelaide, und zum Schluß
die neunte Symphonie.

Die Ouverture wurde da Capo verlangt und auch gespielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch so vieles vom Orchester zu leisten war. Das Kyrie und Gloria nach diesem zweimal gehörten Riesenstücke wirkte schwächer. Den Namen des Spielers des Violinsatzes nannten wir eben. Die Komposition gehört zu Beethovens schönsten und ist, was Erfindung anlangt, wohl in gleichem Range mit seinen früheren Symphonieen zu stellen. Am Spiele des Virtuosen hätten wir manches zarter, singender, deutscher gewünscht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünschen übrig. Die eingeflochtenen Kadenzen waren nicht von Beethoven, wie schnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der Adelaide — wen hätte man sich lieber herbeiwünschen mögen, als die es sang: Mad. Schröder-Devrient, die sich auf Mendelssohns Bitte schnell bereit zeigte.[1]) Das Publikum geriet in eine Art Schwärmerei, als sie hervortrat, und wäre eine Künstlerin durch noch so große Triumphe verwöhnt, ein solcher Beifall müßte sie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch stand uns die neunte Symphonie bevor. Scheint es doch, als finge man an endlich einzusehen, daß in ihr der große Mann sein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß sie früher aufgenommen worden wäre. Mit diesem Ausspruche wollen wir viel weniger dem Werke als dem Publikum ein Lob sagen, denn jenes steht über alles; so oft ist dies schon in unsern Blättern ausgesprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu sagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, dessen Bedeutung Mendelssohns Blick auf das Schärfste gefaßt, den wir früher nie so bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßposaune macht dort eine erstaunliche Wirkung und

---

1) Vgl. die lebendige Schilderung in Mendelssohns Briefen Bd. II. (Brief vom 14. Febr. 1841.)

giebt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur Seite 66 Takt 3, Seite 74 Takt 8. —

Siebzehntes und achtzehntes Abonnementkonzert.

Das siebzehnte Abonnementkonzert wurde mit einer neuen (der sechsten) Symphonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die seine fünfte gefunden, vielleicht ermuntert, in sehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk scheint eben mehr durch äußere Anregung entstanden zu sein, als aus innerem schöpferischem Drange, scheint gesuchter, mühsamer, und der Beifall, den die Symphonie im Verhältnis zur fünften fand, stand auch im richtigen Verhältnisse zu dem Werte der beiden. Zum Nachteile des Werkes traf es sich auch, was freilich nicht immer zu ändern ist, daß es den Anfang des Konzertes machte. Die Instrumente, die Musiker selbst sind da oft noch nicht warm, das Publikum hat sich noch nicht zurechte gesessen 2c. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umständen oder im Werke selbst liegen, es möge dies den hochgeschätzten Komponisten nicht abhalten, auf seiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meister, der sich immer steigern könnte! Nur wenn er sich verwürfe, seinen deutschen Ursprung ganz und gar verleugnete, soll die Kritik eingreifen. Bleibt er sich aber treu in Fleiß und Gesinnung, so dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der siebenten Symphonie des liebenswürdigen Meisters sei denn im voraus ein Willkommen zugerufen. . . . .

Die Musikstücke des achtzehnten Konzertes waren ziemlich gemischter Art. Eine neue Symphonie von L. Maurer, noch Manuskript, begann. Hat sich seine erste viele Freunde erworben, so wird es auch diese zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgiebt. An der Instrumentation erkennt man den im Orchester großgewordenen Musiker; er spielt mit den Instrumenten, wie ein Gaukler mit seinen Bällen.

Das Adagio, sehr zart erfunden, behagte uns neben dem ersten Satze am meisten; anderes, französisch und lärmend, weniger. . . . .

Zwanzigstes Abonnementkonzert, den 18. März.

Pastoralsymphonie von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzert für Violine von Spohr. — Finale aus Titus von Mozart. — Ouverture von Mendelssohn. — Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt. — La Mélancolie von Prüme. — Lieder von F. Schubert, C. M. von Weber und Mendelssohn.

Mit besonderem Anteil gedenken wir dieses Konzertes, das uns des Trefflichen so viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beschlossenen Cyklus. Die Pastoralsymphonie drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mochte. Dasselbe gilt von Mendelssohns phantasiereicher schöner Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", die man wohl nirgends in der Welt in solcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der schon vollendeten größeren Oper unseres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Komponist hat er nur erst wenig veröffentlicht. . . . .

Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt sprechen, so geschieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient sang. Was menschlich am Menschen und Künstler, unterliegt auch der Zeit und ihren Einflüssen, so die Stimme, die Schönheit des Äußeren. Was aber darüber ist, die Seele, die Poesie erhält sich in den Lieblingen des Himmels gleich frisch alle Lebensalter hindurch, und so wird uns diese Künstlerin und Dichterin immer entzücken, so lange sie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das

Publikum hörte wie gebannt, und als sie zum Schluß Mendelssohns mit den Worten „auf Wiedersehn" endigendes Volkslied sang, stimmten alle in freudiger Zustimmung ein. Auch dem Komponisten, der begleitete, galt sie wohl; denn es war das letzte Mal an dieser Stelle, daß seine wunderbeschwingten Finger die Tasten meisterten.[1]) Wollen wir denn auch nicht untersuchen, wem der Lorbeer galt, der unversehens sich im Orchester sehen ließ, ob dem Meister oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unsern Musikabenden gegeben und genossen, ein hoffendes „auf Wiedersehen" zurufen! —

---

1) Die Unterhandlungen mit Friedrich Wilhelm IV. wegen einer Anstellung Mendelssohns in Berlin zogen ihn im Frühjahr 1841 dorthin, er kehrte indessen 1842 in seine Leipziger Thätigkeit zurück.

1842.

L. Bergers gesammelte Werke. — Etuden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven. — Drei Preissonaten. — Liederschau. — Trios für Pianoforte. — Deutsche Opern: „Adele de Foix" von C. G. Reißiger. — Oratorium von C. Löwe. — Pianofortemusik.

L. Bergers gesammelte Werke.

Wir wünschten voraussetzen zu können, der Name des obengenannten Künstlers wäre den Meisten ein nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch seine Werke bekannter. Dem ist aber nicht so. Trotz allen, fast wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Musikblatt Iris enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Kompositionen selbst, ist L. Bergers Komponistenruf nur wenig in Deutschland verbreitet. Es läßt sich dies nur durch die eigene Charakterorganisation des Künstlers und durch die äußern Verhältnisse, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man sagt, ein bis zum Hypochonder ängstlicher Künstler, der Jahre lang an einzelnen Werken feilte, ohne sich zur Herausgabe entschließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er sich. So erschienen denn während seines Lebens nur wenige Kompositionen. Diese wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetische Natur, mit einem Wort einen Künstler in ihm erkennen zu lassen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger spielte nur in seinen Jünglingsjahren öffentlich; später hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieselbe Ängstlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe seiner Kompositionen hinderte. Ein Künstler aber, der seine Kom-

positionen nicht selbst dem Publikum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen giebt es nur sehr wenige. So kam es, daß sich Berger immer mehr von der Welt abschied, nur im stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig schaffend und feilend. Er starb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In seinem Testamente fand man verordnet, daß eine Auswahl seiner nachgelassenen Kompositionen durch die Herren Ludwig Rellstab und Wilhelm Taubert veranstaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, sich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeister übernahm den Verlag, und die Sammlung ist, die Lieder nicht mitgerechnet, schon zu fünf starken Cahiers angewachsen. Ein solches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künstlers zu Ehren ausgeführt, verdient schon an sich eine auszeichnende Erwähnung, doppelt, wo es auch der Kunst zur Ehre gereicht. Bergers stärkste Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitschrift wurde schon darauf hingewiesen. Doch auch unter seinen Klavierkompositionen befindet sich des Trefflichen viel; das Gemeine lag seiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: sie geben außer einigen schon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etuden, die Variationen über „schöne Minka“, auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über „ah, vous dirai-je, Maman“, das auf dem Titel der Komponist selbst als sein „bestes Werk“ bezeichnete, und ein ganzes Klavier-Konzert. Mit diesen fünf Heften ist aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeschlossen; sie genügen indes vollkommen zur Rechtfertigung des Ausspruchs der Herausgeber, wie durch sie L. Bergers Künstlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenstelle neben den klassischen Meistern der letzten Epoche gebühre. L. Bergers erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Beethovens Erscheinen etwas in den

Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Klavierstil insbesondere hatte außerdem Clementi, L. Bergers erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegenteil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi als über Field, und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals konventionellen hinausrückte. Hätte er sich mehr vom Klavier ab-, mit seiner ganzen Kraft mehr noch dem Gesange, dem Orchester oder der Oper zugewendet, hätte er sich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als sein bedeutendstes, glücklichstes Klavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir neueres von ihm kennen gelernt, noch immer seine erste Etudensammlung. Überhaupt, scheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher als in größeren, wie dies oft bei excentrischen Naturen der Fall, die stets ihr Bestes, Tiefstes, Innigstes geben möchten. Schlage man solche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewisse breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abschließen mag mancher Leistung zum Lobe gereichen. Es giebt aber Tondichter, die, wozu andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszusprechen wissen; zur Darstellung wie zum Genießen solcher geistig konzentrierter Kompositionen gehört aber freilich auch eine gesteigerte Kraft des Darstellenden wie der Aufnehmenden, und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn schöne, bequeme Form läßt sich immer genießen und auslegen; tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verstanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Konzerten bewiesen; keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etuden, einige seiner Variationen, und vor allem seine Lieder. Nicht ganz einstimmen möchten wir indes in das Selbsturteil des

Künstlers über jene 18 Variationen, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über „schöne Minka" nicht aufzuwiegen scheinen. Künstler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meisten, die ihnen die meisten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Bergers war ein solches Schmerzenskind; er soll Jahre lang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgend ein fein künstlerischer Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Takte, findet sich aber sonst auf jeder Seite einer Bergerschen Komposition. Oft auch sehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl sein Lehreramt Schuld haben. Wie mancher schöne Gedanke mag uns schon geraubt worden sein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Skalenritters, wie manches schöne schaffende Talent ist durch Unterrichtgeben zu Grunde gegangen! Den Charakter einer mühsamen Arbeit, so künstlerisch schön sie sich auch zu verhüllen versteht, hat im Ganzen auch Bergers Konzert. Zwar, wir haben es nicht mit Orchester gehört; die Klavierstimme aber hat uns nur wenig Interesse gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler schreiben, dies hat ihn in Konflikt mit seinem poetischen Menschen gebracht, der doch überall seine Flügelspitzen hervorsteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondos, von denen wir namentlich das in D dur im zweiten Cahier anführen.

Die zweite große Sammlung Etuden ist in den bis jetzt erschienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir besprachen sie schon bei ihrem Erscheinen.

Die Lieder erscheinen getrennt von dieser Hauptausgabe seiner Werke, in einzelnen Heften. Namentlich diese werden seinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutschen Künstler in seinen Werken gesetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenossen nochmals empfohlen.

Etuden für das Pianoforte.

. . . .

H. F. Kufferath, 6 Konzert-Etuden.

Werk 2.

Es sind diese Etuden ohne Zweifel die ausgezeichnetsten, die in letzter Zeit erschienen, so schöne Eigenschaften finden sich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität ist der junge Künstler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine so solide Bildung, so gesunden natürlichen Geschmack, der sich auch das Beste vom Neuesten mit Geschick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Klavierkomponisten der Zukunft rechnen können. Um so freudiger sprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Klaviermusik sind. Nach der stürmischen Chopinschen Epoche, die in Henselt, Liszt und Thalberg ihre drei Endpunkte erreicht, scheint jetzt ein Stillstand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußersten Höhe getrieben; es mußte eine Erschöpfung eintreten. Schon aber regt sich neues Leben. Der holde Gesang, von schönen Formen getragen, will seine Rechte wieder; mit Ehrfurcht erinnert man sich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächste Zukunft zeigen. Diese Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künstlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelassen. Aber die Flutzeit hat ihn an ein sicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilsam sein, und mit den Jahren Kraft und Selbständigkeit wachsen. In seinen Etuden sieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; sie gleichen etwa jenen ruhigeren Wasserringen, wie sie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. . . . .

F. Liszt, Bravourstudien nach Paganinis Capricen für das Pianoforte bearbeitet. (Zwei Abteilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per il Violino solo, composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oeuvre 10. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erschien in zwei Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erschien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert sich Ref. nicht mehr. Die Lisztsche Sammlung enthält fünf Nummern aus den Capricci, die sechste ist eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantischen Nachbildung, einer bloß harmonischen Ausfüllung der Violinstimme die Rede sein; das Klavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.

Gleiche Effekte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigste Aufgabe für den Bearbeiter. Daß sich Liszt aber auf die Mittel und Effekte seines Instruments versteht, weiß jeder, der ihn gehört. Es muß also gewiß vom höchsten Interesse sein, die Kompositionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuosen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnsten Klavier-Virtuosen der Jetztzeit, Liszt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner bethätigen, als durch diese bis ins Kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das Treueste wiederspiegelnde Übertragung. Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit

„Bravour-Studien“, wie man sie wohl auch öffentlich damit zu glänzen spielt. Freilich werden's ihrer Wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten,[1] die Sache zu behandeln, als existiere sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort „Studie“ vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Klavier je geschrieben, ebenso wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedikation „agli artisti“ ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Klavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurteilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zu viel Raum kosten. Beide in den Händen geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etude mit ebenderselben nach der Schumannschen Bearbeitung, zu der Liszt selbst durch Abdruck der letzteren, Takt für Takt, sinnig auffordert. In der italienischen Ausgabe ist es die sechste Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem „Venezianischen Carnaval“ angeregt haben mögen; die Lisztsche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Takten, Schwierigkeiten der immensesten

---

1) veranlassen.

Art, der Art, daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer d i e s e Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.

Preisquartett von Julius Schapler.[1])

Wahrhaft deutsches Pech! Königliches Pech! Man schreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur, — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten selbst bleibt ein Druckfehler stehen! Schabler statt wie oben steht. Aber es thut nichts zur Sache. Loben wir lieber fürs erste die Richter, die diesmal ein mehr als bloß gutes, nach Form und Schulgesetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine bloß gute Komposition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausschreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an sich eine so edle ist, eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillstand eingetreten war. Haydns, Mozarts, Beethovens Quartette, wer kennte sie nicht, wer dürfte einen Stein auf sie werfen? Ist es gewiß das sprechendste Zeugnis der unzerstörbaren Lebensfrische ihrer Schöpfungen, daß sie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, so doch gewiß kein gutes für die spätere Künstlergeneration, daß sie in so langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu schaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang, und später Mendelssohn, dessen aristokratisch-poetischem Charakter diese Gattung auch besonders zusagen muß. Außerdem liegen noch in den

---

1) Musiklehrer in Thorn, geb. 1813.

späteren Beethovenschen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen sie noch jahrelang zu heben hat.

So sind wir Deutsche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur wenige, die das Kapital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Musikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß sein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urteile über das Schaplersche Quartett sind verschiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen sie überein, daß es etwas Besonderes, das sich nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die späteren Arbeiten Beethovens kennt, wird anders sprechen. Der romantische Humor dieser namentlich hat auf den jungen Künstler gewirkt, und da er selbst ausgezeichneter Spieler und Kenner der Instrumente, für die er schrieb, war er wenigstens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz gesichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach schöner Form ab. Im ersten Satze erscheint sie ganz rein und fest, im zweiten in humoristischen Verhältnissen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blassere Umrisse. Der letzte Satz entspricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem ersteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form ist also im Quartett das weniger Befremdende als das Geistige. Hier spricht ein anderer Mensch zu uns, als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philister freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen sich anders und neu aussprechenden Künstler entdeckte, daß es an den teilweise ungestümen Charakter der Komposition kein schulmeisterliches Maß anlegte. . . . .

Florestan.

Streichquartette.

H. Hirschbach,

Lebensbilder in einem Cyklus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Erstes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulst,

zwei Quartette für Violine 2c. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette sind schon vor geraumer Zeit (s. Band II Seite 127 f. und 137 f.) als Manuskripte erwähnt worden. Wir begrüßten sie, jedes in verschiedener Weise, als die ersten größeren Resultate talentreicher Bestrebung, und bezeichneten namentlich das Talent des Erstgenannten als ein eigentümliches poetisches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Teilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künstler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem einen ist es bekannt, als Musikdirektor eines Konzertvereins drang sein Name schneller in die Öffentlichkeit. Der andere hatte einen schwereren Stand; was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen? So erschien denn von seinen Kompositionen bis jetzt nur die eine, das erste eines Cyklus von Quartetten, die er selbst „Lebensbilder" nannte und mit Mottos aus Goethes Faust überschrieb. —

Man sollte meinen, viele unserer Leser müßten begierig nach dem ersten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieser Zeitschrift schon manchmal zu ihnen gesprochen, der ihnen bekannt sein muß durch manche kühne Äußerung. Man wird das Höchste von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maße messen, mit dem er gemessen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszusetzen finden, und viel. Trennt er aber den kritischen Menschen vom produktiven, so wird er diesem die Teilnahme nicht versagen können, die wir jedem zollen müssen, der sich mit eigner Faust eigne Bahnen sucht.

Schmeicheln und gefallen will er nicht; sagt er's doch gleich in den Mottos selbst, was er will: „Es möchte kein Hund so länger leben" und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst". Dies ist aufrichtig genug. Indes schaudere man nicht zu sehr vor seiner Musik zurück als vor einer menschen- und lebensfeindlichen, grabe ihr auch nicht zu tief nach, ob sie den Sinn der Faustschen Reden buchstäblich wiedergiebt. Irren wir nicht, so sind die Überschriften erst später hinzugekommen, als die Komposition beendigt war. Der Komponist fand in ihnen etwas seiner ausgesprochenen Stimmung im allgemeinen Verwandtes und sie passen auch zumeist nur auf den Charakter des ersten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernst, zeigen ein weniger schwermütig wildes Gesicht und halten die bekannten charakteristischen Zeichen solcher Sätze im ganzen fest.

Gewiß, der Komponist schrieb aus seiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen spricht sich in allen Nummern seines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Bestrebungen anderer jungen Komponisten gegenüber haben die seinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man sieht es, er will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Form entziehen; Beethovens letzte Quartette gelten ihm erst als Anfänge einer neuen poetischen Ära, in dieser will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der That manches mit dem französischen Berlioz gemein: kühne Schafflust, Vorliebe für große Formen, poetische Anlage, teilweise Verachtung des Alten, — und auch das, daß er, wie jener in früheren Jahren Mediziner, erst im zwanzigsten sich ganz der Musik widmete. Der letztere Umstand ist erwähnungswert. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meister, und gerade die Jugend ist der Entwickelung gewisser Fertigkeiten am günstigsten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung scheint unser Kunstjünger nicht genossen zu haben. Dagegen brachte er

freilich andere Kräfte mit zum Dienste der Musen, denen er sich nun ergeben, eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst nicht findet. Er ist der Geschichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verschiedenen Beziehungen sind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen so weit vorgeschrittener Jüngling nun auch in der Musik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im ersten frischen Anlauf gelingt auch vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Musiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographischen Schnitzer in einem sonst geistreich geschriebenen Briefe. Ähnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berliozschen Kompositionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, dem jeder Musiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutsche Gepräge steht höher. Es ist Sinn und Wahrheit in diesem Lebensbilde, und was ihm an Meisterschaft abgeht, zeigen vielleicht schon die späteren, die den Cyklus vollenden sollen. Einstweilen glaube er uns nur noch dieses: wir lieben das Ringen der Jugend nach neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen. —

In jene Fruchtgärten hat der andere junge Künstler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeschaut; man merkt es ihm an, er fühlt sich glücklich in seinem Berufe, Musiker zu sein; er will vor allem Musik, schönen Klang;

Faustsche Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Besprechung einer seiner Ouverturen (Band II S. 200 f.) bezeichneten wir die Art seines Talentes und die ihm entsprechende Richtung; wir wüßten dem dort Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettstylist im besondern zeigt er eine entschiedene Befähigung auch dieser Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme sucht sich selbständig zu halten, sie winden und kreuzen sich oft interessant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art symphonistischer Furor, wo er den bescheidenen Vieren Orchesterwirkungen abzwingen möchte. . . . .

So seien denn die Bestrebungen dieses jungen Künstlers der Welt auf das Lebhafteste empfohlen. Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt sich nie mit Worten nachweisen; darum spiele und höre man selbst. Der Künstler zeige sich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu fassen freilich nichts leichtes ist; über dem äußerlichen Erfolg steht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davon trägt, und dessen Folgen sich der ganzen übrigen Wirksamkeit des Künstlers heilsam mitteilen.

Die Leonorenouverturen von Beethoven.

Mit Freuden wird sich mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orchester unter Mendelssohns Leitung uns alle vier Ouverturen zu Leonore nacheinander hören ließ. Die Zeitschrift berichtete schon früher darüber. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da soeben die vierte der Ouverturen (der Entstehung nach die zweite) im Stich erschienen ist, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.
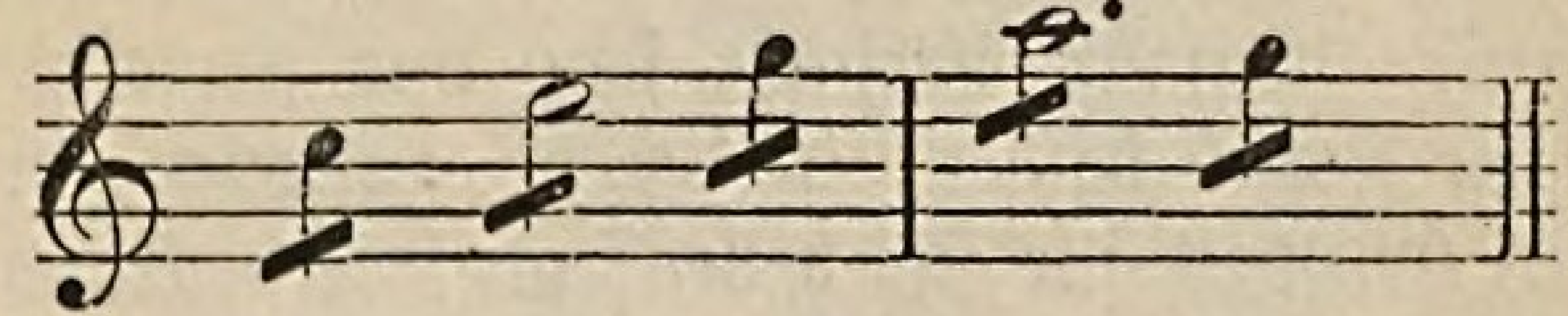
Über die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouverturen schrieb, kann kaum ein Zweifel sein. Vielleicht daß mancher die eben erschienene für die erste halten könnte,[1]) die Beethoven

1) Sie ist es auch wirklich. (Vgl. die Anmerkung S. 14.) Schindlers Beethoven-Biographie ist nur mit großer Vorsicht als Quelle zu benutzen, wie Nottebohms scharfsinnige Untersuchungen vielfach beweisen.

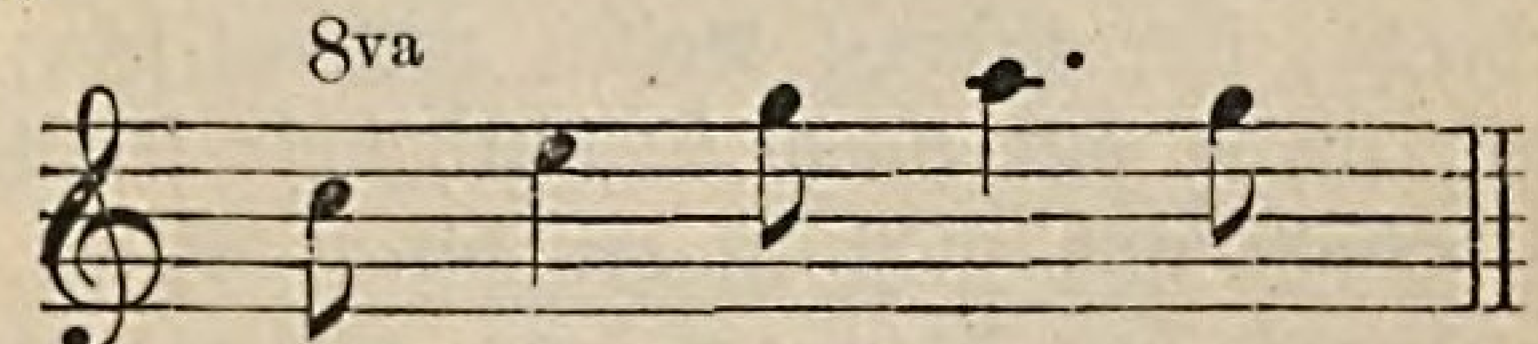
überhaupt zu seiner Oper entworfen, da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum wiederspiegelt. Den Zweifel beseitigt aber Schindlers Buch auf das Vollständigste (S. 58). Nach dessen bestimmter Versicherung verhält es sich folgendermaßen damit. Beethoven schrieb erst die Ouverture, die später bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethovens Tode erschien; sie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerschar gespielt, aber einstimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven, gereizt, schrieb jetzt die Ouverture, die soeben bei Breitkopf und Härtel erschienen, änderte aber auch diese, woraus die bekannte in C dur als Nr. 3 zu bezeichnende entstand. Die vierte Ouverture endlich in E dur schrieb Beethoven erst im Jahre 1814, als Fidelio wieder auf das Repertoir gebracht wurde.

Daß die dritte der Ouverturen die wirkungsvollste und künstlerisch vollendetste, darin stimmen fast alle Musiker überein. Schlage man aber auch die erste nicht zu gering an; sie ist bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein schönes frisches Musikstück, und Beethovens gar wohl würdig. Einleitung, Übergang ins Allegro, das erste Thema, die Erinnerung an Florestans Arie, das Crescendo am Schluß — das reiche Gemüt des Meisters blickt aus allem diesem. Interessanter sind freilich die Beziehungen, in denen die zweite zur dritten steht. Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation, wie er sich in keiner von seiner Florestanschen Arie losmachen kann, wie sich die drei Anfangstakte dieser Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Scene nicht aufgeben kann, ihn in der dritten Ouverture noch weit schöner anbringt, als in der zweiten, wie er nicht ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der dritten bewundern, — dies zu beobachten nnd zu vergleichen, gehört zu dem Interessantesten und Bildendsten, was der

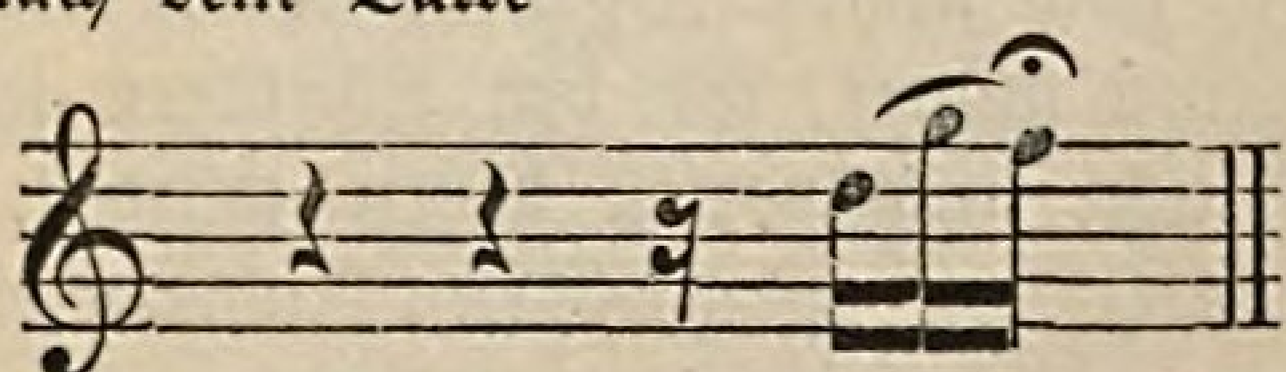
Kunstjünger vornehmen, für sich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen. Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit besser als mit Buchstaben auf dem Papier, weshalb wir nur in kurzem die wesentlichen Unterschiede berührten. Noch eines Umstandes müssen wir gedenken. In der Partitur, die sich im Besitz der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausfühung in den hiesigen Konzerten wurde diese Lücke durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouverture ergänzt, und diese in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das sich thun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu thun, das Orchester so anzutreiben, daß die Stelle



(21 Takte vor dem Schluß) nicht zu langsam gegen den des Presto



hinterher komme. Der Übelstand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Takte



der zweiten Ouverture (erste Violinstimme, neuntes System, letzter Takt) vielleicht gleich mit dem *fff* der zweiten Ouverture auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verlust der kleinen Varianten in der Instrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Presto nach der ersten Lesart mit sich brächte, scheint uns kein großer.

Andererseits muß man freilich die Pietät gelten lassen, die keinen Takt opfern wollte. Sollte sich aber in der Welt keine zweite Abschrift der Ouverture vorfinden, die auch den vollständigen Schluß enthielte?

Drei Preissonaten

für das Pianoforte komponiert von C. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban, J. P. E. Hartmann in Kopenhagen.

Gekrönt vom Preisinstitut des Norddeutschen Musikvereins in Hamburg.

Obige Werke lassen sich füglich aus zwei Gesichtspunkten betrachten: als Preissonaten, — als Sonaten überhaupt. Diese könnten allenfalls Versuche sein und sie würden schon der würdigen Form halber, in der sie auftreten, die Sympathieen des Kritikers für sich haben; an jene stellt man höhere Ansprüche, wie etwa an gekrönte Häupter selbst, die dem Volke vorangehen sollen in aller Art. Freilich in der Kunst giebt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient sein; und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte festsitzt, zerren oft tausend Hände und nicht in der besten Absicht. Künstlerische Wettkämpfe sind denn gut dazu, Talente schneller zu erforschen und der Welt bekannt zu machen. Zwar der Kritik sind sie deshalb noch nicht entzogen; aber der Masse imponiert ein Preiskollegium immer, wie den Künstlern selbst, die sich ihm ja sonst nicht unterworfen haben würden. Das aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugesprochen würde, wäre beispiellos. Verdienstliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden sein.

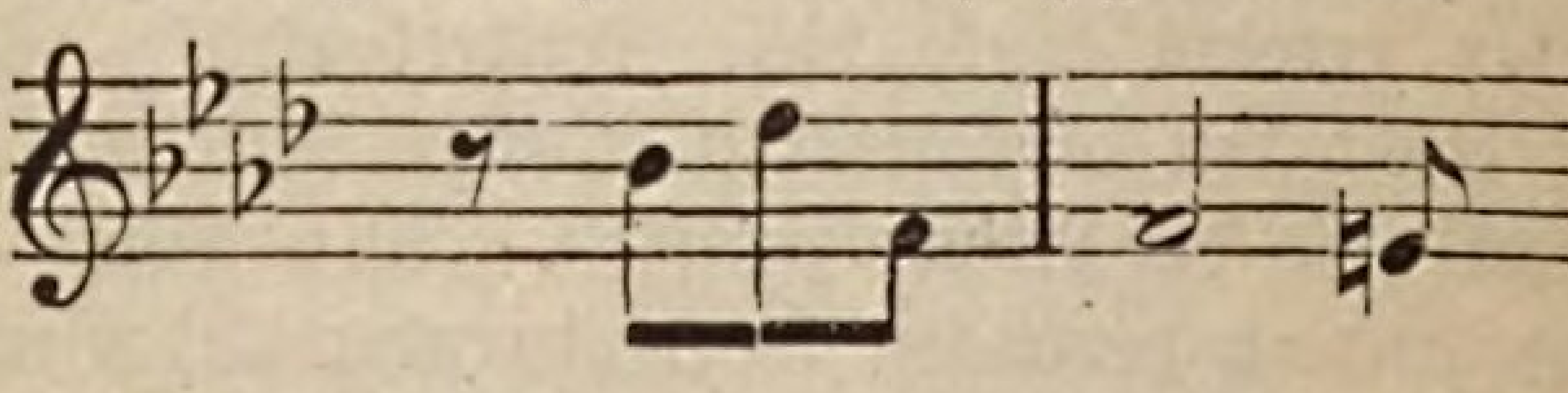
Von den drei Siegern war dem Publikum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müssen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerksamkeit für wert befunden worden. Man weiß, der Ruf ist jetzt nicht mehr so wohlfeil als sonst; sie werden also

die Gunst Apolls zu würdigen verstehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Interessen und die Kompositionen selbst etwas genauer an.

Die erste Sonate geht aus G moll. Die Folge der Sätze ist die gewöhnliche. Was sie musikalisch ausspricht, ist nicht neu, alles auch nicht Musik. Der Komponist steht einigermaßen noch unter der Herrschaft des Virtuosen; doch bringt er nirgends geradezu inhaltloses Passagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Komponisten scheint er zu kennen und lieben. Das Instrument ist wirkungsvoll, in moderner Weise behandelt, wie denn der Komponist überhaupt ein brillanter Spieler scheint. . . . .

Wir kommen zur zweiten Sonate, vom Komponisten Sonata quasi Fantasia genannt; sie ist mehr sonderbar als schön, in gewisser Art originell. Der Komponist hat sich nämlich darauf capriciert, die Sonate, sogar in ihren Nebenteilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Fessel er sich damit angelegt, wird er selbst am besten wissen; immer verdient aber eine solche Selbstbeschränkung ein gewisses Lob, das wir um so lieber spenden, je mehr wir überzeugt sind, daß es ihm andere, die von der Schwierigkeit einer solchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht spenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch diese Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer fast abmattenden Einförmigkeit und die Kunst ersetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wissen wohl von Bach und andern verwickelt kombinierenden Künstlern, wie sie auf wenige Takte, oft Noten ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen, von Künstlern, deren inneres Ohr so bewundernswürdig fein schuf, daß das äußere die Kunst erst mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber sie waren Meister der ersten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen kostet. Ihre tiefe harmonische Kunst gewährte wenigstens von dieser Seite ein Interesse. Der obigen Sonate und ihrem Komponisten wollen wir den besten

Willen und das ernste Streben, aus Wenigem Viel hervorzuzaubern, nicht absprechen; aber der Eindruck seiner Komposition spricht dafür, daß er mit seiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er seine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung versucht, die auch dem wohlwollenden Beschauer ein Mißbehagen verursachen muß. Noch dazu ist das Grundthema nicht einmal sein eigen und unterscheidet sich nur rhythmisch vom ersten Thema der Beethovenschen A=Sonate für Pianoforte und Violine, oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G moll aus dem wohltemperierten Klavier von Bach. Andererseits erinnert die Art seines Auftretens an die letzte große Sonate in C von Beethoven. Davon abgesehen, so hat der Komponist aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erscheint in wohl 50 verschiedenen Gestalten, als Melodie, als Baß, als Mittelstimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen ꝛc. ꝛc. Im ersten Satze interessiert das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo, und dann das Finale, und, wie gesagt, nicht allein in dem Haupt-, sondern auch in den Nebenthemas, so möchte sich das Ohr apathisch abwenden, das so unbarmherzig von dem



verfolgt wird. Dies ist das Zuviel der Durchführung, das nahe an künstlerische Absicht grenzt; statt lebendiger That trockene Formel. Aber auch dieser Art der Komposition wollen wir nicht entgegentreten, sobald sie sich giebt als was sie ist, als Studie für den jungen Komponisten selbst. Für eine Preissonate aber, um die sich ein eben erteilter Lorbeer anschmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im übrigen sind wir, wie gesagt, weit entfernt, dem Komponisten ein schätzenswertes Talent, das bei guten Mustern in die Schule

gegangen, abzusprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tötet am Ende den Rest Naivetät, der noch in ihm sein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder ist er schon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo sich Natur und Affektation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieselbe, die den letzten Preis davon getragen. Da blickt uns denn gleich ein sinniges Gemüt entgegen; im schönen Flusse der Gedanken bewegt sich die Komposition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; sie umschlingen sich, trennen sich wieder. Wie eine schöne Gruppe löst sich das Ganze und verschwindet leicht und anmutig, wie es begonnen. Nach diesem Stücke fühlt man den Druck einer Künstlerhand; nur einer solchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorspiele, diese selbst; mit mildem Ernst wird uns was erzählt, was wir schon gehört zu haben glauben. Das Ganze fesselt noch immer, wenn es uns auch nicht den ersten Satz vergessen macht. Ein Scherzo folgt der hübschesten Art; in anmutiger Folge wechseln starke und leise Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der ersteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu stärkeren Farben, gleich als hätte der Komponist ein Orchesterstück damit ersetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigsten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Musikers, der mit Absicht etwas Künstlicheres liefern wollte. Dieser vor allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem ersten Satze. Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Klavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Komposition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Musiker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns

versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sklav seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies ist unsere Meinung, und weicht sie einigermaßen von der der Preisrichter ab, so sei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienst nach Würden zu belohnen. Aber es ist schwieriger, aus funfzig Menschen den besten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste. —

Liederschau.

. . . .

Carl Zöllner,[1]) Liebesfrühling von F. Rückert. Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Diese Lieder erheben sich weit über die Mittelmäßigkeit, wie sie in neuester Zeit im Liederfach wahrhaft entsetzend überhand genommen. Wir machen doppelt aufmerksam auf sie, die im Anfange schlicht, wohl gar etwas prosaisch erscheinend, bei genauerer Bekanntschaft immer mehr gewinnen müssen und einen wahren Gesangsmenschen verraten, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die ohne Gesang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Gesangstimme; sie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu sprechen versteht, und wie sie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, so wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? Gute Liedersänger sind fast noch seltener als gute Liederkomponisten. Die Zöllnerschen Gesänge gradezu zu entstellen, würde zwar nur völlige Talentlosigkeit vermögen, sie sind dazu

---

1) Der bekannte Pfleger des Männergesanges (1800—1860).

zu natürlich und stimmrecht; sie aber gegen oberflächliche Auffassung und vornehme Geringschätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten so die Lieder einem edeln Gestein vergleichen, wie es sich oft unter unscheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell aus Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man sich des echten reinen Glanzes erfreuen, den sie ausstrahlen. Rückert, der Deutsche durch und durch, — nur von „östlichen Rosen“ zuweilen überstrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Komponisten besonders zusagen mußte. Im „Liebesfrühling“ steht Blüte an Blüte; die deutschen Komponisten sind erst seit kurzem dahinter gekommen. . . . .

Henry Hugh Pearson, sechs Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigentümlicher Geist weht uns aus diesen Gesängen, nicht der eines Meisters, aber der einer interessanten ausländischen Persönlichkeit. Die Lieder leiden fast sämtlich noch an einer gewissen Überfülle, wie sie teils Unsicherheit im Technischen, teils die Absicht, alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Komponisten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird sich mit dem reiferen Alter durch Übung und Selbsterkenntnis mildern. Um es kurz zu sagen, es scheint uns zu viel Aufwand gerade an diese Texte verschwendet; es sind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes soll damit dem jungen Künstler in keiner Weise vorenthalten sein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern spricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte ästhetisch, während er freilich überall das Beste wollte. Die Burnsschen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Teile wenigstens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie sie in der Komposition ersichtlich ist; es sind wohl Ergüsse einer wahrhaften Dichterstimmung, aber immer

schlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Komponisten auch so sehr, darum fügen sich seine Worte wie von selbst zum Liede, und am natürlichsten in jene Form, wie sie dem wirklichen Volksliede eigen ist. Der Komponist wollte aber mehr als dieses; er giebt meistens große ausgeführte Stücke, die wohl einen strebsamen Musiker verraten, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerspruche stehen; oft hat seine Musik sogar einen dramatischen oder theatralischen Anstrich, und hier scheint er am weitesten vom Ziele zu sein. Halten wir also die Auffassung der Gedichte für zum Teil verfehlt, und namentlich das erste, dritte und fünfte Lied für viel zu anspruchsvoll und schwerfällig, so müssen wir doch auch in diesen manches Eigentümliche anerkennen und vor allem ein charakteristisches Etwas, eine kräftige edelmännische Gesinnung, wie wir sie an so vielen seiner Landsleute zu finden gewohnt sind. Dies läßt sich nicht mit Worten nachweisen; dies muß jedem sympathisch aus seiner Musik entgegenwehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erscheint, müssen wir aber das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meistern zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht noch vor kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: „dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer". Daran aber denken die Wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämtlich in Weiberkleider stecken. Also Schluchzen und Weinen ist die Sache unsers Engländers nicht; er giebt markigere Melodieen, als man sie gemeinhin in deutschen Liederheften findet, und dies macht ihn uns wert. . . . . . .

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

Zweites großes Trio. Werk 12. — Drittes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von diesen, wie den meisten später zu besprechenden Trios, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urteils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anspruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triokomposition, denn als kritisches Spiegelbild gelten. Überdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obengenannten jungen Komponisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit und sagte dort: „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponist selbst". Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei spätern Trios Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich niemand geben; aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der That an beiden Trios nichts auszusetzen, als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Komponist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodieen, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz

besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannigfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigentümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Komponist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, und glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel! Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle seine vor dem dreißigsten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existierend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen „Christus am Ölberg“ nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa fünfzig Jahren ihr über eure Kompositionen beschließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurteil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes wert wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurteilt zu haben, und so wollen wir uns und andere in der Zukunft, die alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, großes Trio 2c.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geschickten Musiker zu thun haben. So scheint es auch nach

der Klavierstimme und teilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Komponist ist überdies einer der Kapellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das Schroffste sich gegenüberstehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Komponisten ist schon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das Eine und können das Andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? — Wir knüpfen diesen Vorwurf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächeren Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen, zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, daß das deutsche Künstlerelement in dem Komponisten zur Zeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigentümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister giebt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man

kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Komponisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstil, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zufällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geist betrat", derselben, die uns gerade unsere Meistertrios, die Beethovenschen und Schubertschen brachte. Früher hieß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden, und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich standhalten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Komponist, wie jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren, aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

H. Marschner, großes Trio 2c.

Werk 111.

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem

älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständnis, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere Bekanntschaft unser günstiges Vorurteil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partieen der Komposition namentlich in den zweiten Themas und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Komponist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich begnügt; dagegen thut aber die Marschnern immer eigentümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbständigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Übergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethovenschen Kompositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominiert meistens die Oberstimme; zu tieferen Kombinationen zu gelangen, ist es als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Ähnlich dem wirken auch seine Kompositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Komposition heraus. In

einem Bilde zu sprechen, er giebt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des Trios. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint — ein lebendiges, wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfang- und Schlußsatz, wie im Scherzo G moll, die des Adagio das in dieser Folge befremdende As dur. Jene Sätze haben sämtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsere Vermutung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die andern Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Komponisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im übrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschnern ganz eigentümliche Gesangweise; wir halten es für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Märchenhaften thut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden; diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubertsche Trio in Es dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädikat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Klavier wirksam behandelt.

Louis Spohr, Trio rc.

Werk 119.

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, so viel wir wissen, seine erste derartige Komposition. Dieselbe freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschnerschen Trios aussprachen, müßten wir also bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchgebildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Opernkomponisten hier und da z. B. „große Künstler“ genannt finden, so möchten wir erst fragen: wo sind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Psalmen rc.? wie könnt ihr euch mit deutschen Meistern vergleichen wollen? So hat auch Spohr fast in allen musikalischen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Instrument, und diese Vielseitigkeit ist nicht das Geringste, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müssen wir denn als eine neue Blüte seines reichen Geistes begrüßen, die im Kranze seiner Schöpfungen sich gar wohl mitblicken lassen darf. Zwar Duft und Farbe sind dieselben, die wir schon kennen. Aber es scheint eine unerschöpfliche Gemütstiefe gerade in diesem Künstler zu liegen, daß er uns immer zu fesseln versteht, so sehr er sich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten. Auf etwas anderes noch gründet sich aber das Interesse, das wir immer für seine Schöpfungen hegen müssen, nicht allein auf den Zauber seiner Eigentümlichkeit, sondern auf seine reiche Kunstbildung, auf die rein musikalischen Schönheiten im Gegensatz zu den charakteristischen seiner Individualität. Denn es kann

uns aus einer Musik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meisterhaftigkeit fehlen. Spohr giebt uns alles in meisterhafter Form, und selbst Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, seinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man sehe z. B., wie er das erste Thema des ersten Satzes seines Trios, so oft es wiederkommt, neu harmonisiert. Ein bequemer Künstler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von seinem gewissenhaften Fleiß, der sich mit dem vorrückenden Alter des Künstlers eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, haben manche gar keine Vorstellung; es rächt sich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohrs große Künstlertugenden auseinandersetzen zu wollen, worüber die Welt schon längst einig ist. Auch das Trio ziert seinen Meister; es ist aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unserer Meinung etwas matter. Die anderen Sätze haben die eigentümlichsten Vorzüge; der erste ist ein feines Gewebe, von sicherer Hand kunstreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohrs vorzüglichsten, die er geschrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr selbst etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrscht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergessen und die schön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im übrigen atme, wir brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend jemanden Schillers: „doch Schöneres kenn' ich nicht, so lang ich wähle“ rc., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

Deutsche Opern.

Adele de Foix, große Oper . . . von C. G. Reißiger.
Vollständiger Klavierauszug.

. . . .

Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reißiger teilweise gescheitert. Der ungeheure Succes des „Freischütz", scheint es, hat die deutschen Komponisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italienischen Komponisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publikums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt, als gäb' es kein Publikum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nötiger als jetzt, wo der Glaube des Publikums an deutsche Opernkomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italienische Truppen sich mehrer deutschen Bühnen bemächtigen;

französische könnten leicht nachfolgen. Also achtgegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht. . . . .

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, komponiert von Dr. C. Löwe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Thätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugnis giebt. Sein neues Oratorium reiht sich in seiner Tendenz, den früheren derartigen Kompositionen Löwes an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält sich, für den Konzertsaal passend oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Guttenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Löwe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochenwerk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im geringsten leiden und wird auch immer seine Komponisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Löwe auf das Innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore

zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüte seiner Manneskraft gethan, oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und vorausbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, giebt uns im Greisenalter seine „Schöpfung"; Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein „Requiem". Mögen solche Erscheinungen auch im tiefen inneren Wesen der Künstler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Löwe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Produktivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klinget die Straße herauf" ertönt noch aus der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Goetheschen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit ergiebt, ach, der ist bald allein". Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft

an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' acht, Freund" entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmut, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

Wir sind weit entfernt, Obiges in seinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein „Huß" unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andere wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolierten oder sich selbst isolierenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es giebt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivetät verhält wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler aber will auch immer musikalisch interessiert sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der „Huß" eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Komponist selbst manchmal; denn er verfällt stellenweise in das andere Extrem und giebt z. B. im dritten Teile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche kanonische Messe. Aber daß er zwischen allzugroßer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststil, dies wünschten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das Letzte ist das Schwierigste und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebnis vieler Studien, Erfahrungen an sich und anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Überwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Komponisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch

ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Komponisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu komponieren hätten. . . . .

Pianofortemusik.

Seit längerer Zeit ist über keine Pianofortekomposition in der Zeitschrift berichtet worden; es gab eben trotz der Massen, die täglich für dieses Instrument geschrieben werden, nicht viel neues zu bemerken. Die Meister der vorletzten Epoche sind teils verschieden, teils schweigen sie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die schon zum öfteren in diesen Blättern geschrieben worden, oder sind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten bedeutend in der Gunst des Publikums verloren. Es wird ebensowenig auszurotten sein, wie eine gewisse Leihbibliothek-Litteratur; in einem Kunstblatte verdient sie nur die flüchtige Andeutung ihrer Existenz. Ein neues wahrhaftes Künstlertalent, das dem Klavier seine Kräfte widmete, ist noch nicht erschienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erscheinungen berühren wir später. . . . .

Vielem Geistvollen begegnen wir wieder in einigen Kompositionen Chopins: sie sind ein Konzert-Allegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), zwei Notturnos (Werk 48) und eine Phantasie (Werk 49), und, wie alle von seiner Hand, im ersten Augenblick als Chopinsche Kompositionen zu erkennen. Das Konzert-Allegro hat ganz die Form eines ersten Konzertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk

ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfnis nach einem nachfolgenden langsamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Konzert in drei Sätzen schließen läßt. Das Klavier zur höchsten Selbständigkeit zu erheben und des Orchesters unbedürftig zu machen, ist eine Lieblingsidee der jüngsten Klavierkomponisten, und scheint auch Chopin zur Herausgabe seines Allegro in der jetzigen Gestalt vermocht zu haben; an diesem neuen Versuche sehen wir indes von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzuraten. Bei weitem höher als das Allegro stellen wir die Ballade,[1]) Chopins dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern. — Die Notturnos reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer grazösen Haltung Chopins früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu mancher Herzen sprechen. — In der Phantasie[2]) begegnen wir dem kühnen stürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn schon öfter kennen gelernt; sie ist voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeschwebt haben mögen, als er sie schrieb, kann man nur ahnen; freudige sind es nicht. —

W. Sterndale Bennett hat seit seinen reizenden, schon vor Jahr und Tag in der Zeitschrift besprochenen Diversions nur eine einzige Klavierkomposition veröffentlichen lassen: Suite de Pièces;[3]) sie reicht aber hin, die Achtung vor seinem schönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke sind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die sämtlich Zeugnis von der echten, alles wie nur im Scherz und Spiel voll-

1) As dur. — 2) F moll. — 3) Werk 24.

bringenden Schöpferkraft ihres Verfassers geben. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponiert, sondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das seine kleinen, aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In diesen Tagen, wo so viele unerquickliche Musik sich breit macht, das Äußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennetts Kompositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß sich diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urteile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode, die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon gethan; und unter den Komponisten jener edleren, seltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannesthaten noch mehr, und diese zu vollbringen, scheint das kleine Gebiet des Klaviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zu weit von unserer Komposition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Ähnlichkeiten seiner Kompositionen mit Mendelssohnschen ist schon öfters aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr unrecht thun und Urteillosigkeit verraten, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter

vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn und in den früheren Kompositionen Beethovens, ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, was sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Ähnliches liegt auch im Verhältnisse Bennetts zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigentümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Komponist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bachs, und unter den Klavierkomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz recht, sie zu studieren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite" — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wählen. Die eigentümlichsten scheinen uns die zweite Nummer in ihrer eigentümlichen höchst zarten Gestaltung, und die vierte wegen ihres phantastischen Charakters. — . . . .

Julius Schapler, dessen Preisquartett als ein bedeutendes Musikstück bereits S. 100 f. angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im frischen Gedächtnis bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Komposition, fanden uns indes diesmal getäuscht. Der Titel mag vieles entschuldigen, aber nicht alles. Wir vermissen in der Phantasie einen wahrhaft schönen musikalischen Gedanken und den innerlichen Faden,

der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein. Offenbar hat der Komponist mit seinem Stück etwas gewollt, — was aber? verschweigt er uns. Gegen das Ende hin erscheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond“, d. h. ein Andante mit dieser Aufschrift. Was ihm vorangeht, ist kaum zu erraten; es fehlt uns der Schlüssel zur Auflösung. So vermuten wir denn, der Komponist hat irgend eine Begebenheit schildern wollen und, die Musik geheimnisvoller wirken zu lassen, die nötigen Andeutungen weggelassen. Damit that er aber sich und seinem Werke Schaden, dem wir wenigstens, wie es dasteht, kein Interesse abzugewinnen wissen. Die Musik ist eben so wenig an sich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Komponist die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeschwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond“ that. Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Überschrift bedarf; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Wert ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: sie brauchen nur die Überschriften wegzustreichen. Herr Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdestoweniger zählen wir sein Werk zu den bemerkenswerten und würden es ohnedies in diese Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt sich oft ein Talent erkennen, und dieses ist dem Komponisten in jedem Falle zuzusprechen. — . . . .

Stephen Heller hat uns in einem Scherzo[1]) und einer Caprice[2]) neue Beweise seines geistreichen Talentes gegeben. Besonders glücklich finden wir das Scherzo; es ist voll von

1) Werk 24. (Sch.) — 2) Werk 27. (Sch.)

Humor und dabei von künstlerischer Form; wir fühlen uns vom Anfang bis Ende in der Nähe eines höchst lebendigen, liebenswürdigen Geistes, der, wie er zu scherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen versteht. Und scheint uns auch nicht alles der Erguß einer freischöpferischen Phantasie, nicht alles unmittelbar aus dem Innersten geflossen und mehr am Instrument gefunden, so müssen wir umsomehr wünschen, der Künstler bekomme Zeit und Lust, für Orchester zu schreiben, damit sein bedeutender innerer musikalischer Sinn sich immer mehr von der Herrschaft der mechanischen Einflüsse befreie, denen sich alle, die am Instrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Hellers Klavierkompositionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orchesterkomponisten in sich; sie wären mit wenigen Abänderungen auf das Wirkungsvollste zu instrumentieren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner ꝛc. vorgeschwebt. Es wäre schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben dort einen Orchesterkomponisten zu Schanden werden ließe, den die Natur mit so entschiedener Befähigung ausgerüstet. Den Klavierspielern würde, wenn H. sich der Orchesterkomposition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt sich von dem nichtswürdigen Klavierpassagenkram gern an festeren Gebilden, wie sie symphonieartig in Hellers Kompositionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauschen, den das aller Nuancen fähige Orchester zu bereiten imstande ist; und daß er auch dieses mit der Zeit sich unterthan machen würde, dafür spricht sein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt schon als Musiker steht. Sehen wir aber von diesen Wünschen ab, so müssen wir nochmals eingestehen, das Scherzo ist geistreich und fein genug, als daß wir unzufrieden sein dürften. Allen wird freilich seine und solche Musik überhaupt nicht zusagen, und kann es nicht. Sie zu verstehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu, als bloße Dilettanten-, selbst Musiker-Bildung. Aus diesem spielenden Humor erklingt mehr als bloß musika-

lische Erfahrung. Wer Shakspeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien. Eine andere als bloß musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Kompositionen unseres jungen Künstlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wissen, das ist nicht für jedermann. Auch in der Caprice findet sich Ausgezeichnetes; doch steht sie an Naivetät, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Gesangstelle darin scheint uns karg; dagegen sprüht auch in ihr humoristisches Feuer unausgesetzt, wie man das Ganze einem künstlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in seinem buntfarbigen Umschwunge eine Weile ergötzen will. Das Crescendo (S. 11 und 12) macht eine symphonieartige Wirkung, ohne ins Triviale der gewöhnlichen Crescendos zu fallen; wir kennen nichts Ähnliches für Klavier, der Spieler kann sich hier im größten Glanze zeigen. — . . . .

Wir sprachen zum Schluß unseres letzten Artikels von Kompositionen zweier junger dänischer Musiker, von Löwenskiold und Hornemann; soeben wird uns eine neue Klavierkomposition eines dritten gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgeteilt, desselben, der schon durch seine Ouverture „Ossian“ sich bekannt gemacht, so reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orchester in seinem eigentlichen Elemente, so verrät doch auch die erste Klavierkomposition, die mit seinem Namen vor uns liegt, den kenntnisreichen Musiker und jedenfalls ein inniges poetisch-musikalisches Gemüt; sie heißt „Frühlingsblumen“ und besteht aus drei kleinen Stücken, die diesen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es sind eben stille bescheidene Kinder seiner Phantasie, hier und da an ähnliche Mendelssohns, auch Henselts erinnernd, doch auch fesselnd durch die eigene nordische Färbung, die schon in der Ouverture „Ossian“ zu bemerken war. Was ist doch alles

Virtuosengeklimper gegen solch' anspruchlose sittige Musik! Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden". Doch genug der Worte über die kleine Komposition, die für sich selbst spricht. — . . . . .

Wir beschließen unsern Überblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erschienene Sonaten, deren Verfasser Adolph Reichel, Ignaz Lachner[1]) und Theodor Kullak sind.

Die erstere[2]) scheint uns der erste Versuch in dieser schwierigen Kunstform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgeraten, wir sind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutschland jährlich zu Hunderten komponiert. Wer in einer Gattung, die so herrliche Muster aufzuweisen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meisterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfasser, wenn er sonst klar mit sich, wird zugestehen, daß vor solchen Forderungen sein Werk allerdings verschwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite seiner Komposition; manches erscheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck, als den der Kopie. Eine gewisse Trockenheit hängt dem Verfasser vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meister, der das Talent in ihm lebendig zu machen verstand. Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen. Mit einem Worte, der Komponist ist noch in pedantischen Begriffen befangen; eine Sonate soll kein Pensum sein, die feinste Blüte der Meisterschaft duftet uns aus den Musterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie sie in der vorliegenden Sonate so häufig vorkommen; das ist die schlechte Klassicität, der Perückenstil. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Komponist hin und wieder seinen Gedanken eine interessantere Wendung zu geben versteht;

---

1) Hier unterdrückt. — 2) Werk 4. (Sch.)

so beginnt der Mittelteil im ersten Satz sehr glücklich, so erhebt sich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, so gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang desselben nicht nach Meisterart auftritt. Aus diesen Beispielen möge der Verfasser in etwas einsehen, wo wir ihm beistimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüstig fortzuschreiten. Nur einige der größten Geister haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meisterstück geliefert. . . . .

Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullak,[1]) die interessanteste, aber auch barockeste unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gährt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelsatz bricht ein sanfterer Mondstrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Komponist hat Geist und Phantasie und mag ein brillanter Spieler sein. Nicht alles können wir Musik in seinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das bestechende glänzende Gewand ab, so erscheinen sie oft dürftig genug. Oft aber erhebt sie sich auch zu edlerem Ausdruck und dies giebt uns Hoffnung auf seine Zukunft als Künstler, daß dieser nicht dem eitlen Virtuosenwesen unterliegen werde. Zu thun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? so antworten wir: habt nur helle Köpfe und spielt eure Sonaten nach einer Beethovenschen, Mozartschen, und seht dann zu, wo der Unterschied liegt. Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

---

1) Werk 7. (Sch.)

1843
und später.

Lieder und Gesänge. — Konzertouverturen für Orchester. — Symphonieen für Orchester. — Antonio Bazzini. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Lieder und Gesänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. Aphoristisches. — Die Sommernachtstraummusik. — Niels W. Gade. Theaterbüchlein. — Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüten eines noch sehr jugendlichen Kompositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen. [1]) Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubertschen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Klaviers, zu nutze machte. Der Komponist nennt seine Lieder auch „Lieder mit Pianoforte“, und es ist dies nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten,

---

1) Zwei Hefte sehr genialer Klavierstücke, die soeben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahr gemacht. (Sch.)

und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Komponist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Übersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es dem Komponisten an melodischer Kraft fehle, wird niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Komponist stehen bleibe. Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liederkomponisten inne zu wohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, C. Beck, J. Mosen) eine dementsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Thal, wie es unsere Dichter so oft, so schön ausgesprochen, — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heineschen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe komponiert, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In andern, wie in Nr. 9, stören einige

etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Komponisten vielleicht gerade recht überschwänglich zu Mute war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Konzertouverturen.

Julius Stern,[1]) geistliche Ouverture.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt besagt, daß der Komponist für diese Ouverture von der Akademie der Künste in Berlin die große Kompositionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es scheint, die musikalische Sektion jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preisen; es sind sogar Schnitzer in der Ouverture stehen geblieben, — so S. 7 Takt 6 die Oktaven zwischen der ersten Violine und Baß, ebenda Takt 12 in denselben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigstens vor dem Drucke aufmerksam machen mußten, vom Geiste der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo sollte dieser auch herkommen bei einem Thema wie dem, das dem Komponisten aufgegeben wurde. Gegen den letzteren haben wir nichts; er hat sein Talent in mancher anmutigen Gesangskomposition schon bethätigt; aber gegen die Akademie, die ein solches Thema aufgab und einer solchen in jedem Falle mit Unlust gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung erteilte. Wie gesagt, die Ouverture ist nichts als eine ganz mechanisch gemachte Variation eines abgedroschenen Fugenthemas, wie sie jeder

---

1) 1820—1883, der Gründer des Sternschen Gesangvereins in Berlin.

halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde schreiben muß. Im kleinsten Liede des Herrn Stern steckt mehr Grund zu einer Medaille, als in dieser ganzen Ouverture. —

. . . .

Julius Rietz, Ouverture zu Hero und Leander für das Pianoforte zu vier Händen.

Werk 11.

Ein schönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitschrift, scheint uns, hat ein Unrecht gegen diesen würdigen Künstler gut zu machen: wir finden nämlich die frühere Ouverture desselben in einem früheren Jahrgange in unerschöpfender und zu wenig anerkennender Weise besprochen, wovon die Schuld allerdings sein mag, daß dem damaligen Referenten nur der Klavierauszug vorlag, und daß er sie noch nicht vom Orchester aufführen gehört hatte. Wir müssen dies aber hier anführen, weil uns jene erste Ouverture die glückliche Vorgängerin der zweiten scheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, sich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn schon dort ein höchst bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, sich geltend machte, dies von der späteren andern Ouverture in noch größerem Maße zu sagen ist. In der That, eine Zeit, die solche Werke hervorbringt, solche tüchtige Talente aufzuweisen hat, wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht zu sehr zu erröten, wie einige Zurückgebliebene uns so gern einreden möchten, und darf auch mit Zuversicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntnis reichen sich in diesem Werke die Hand zum schönen Bunde; es ist kaum ein unkünstlerischer Takt in ihm, wenn wir einige leise Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Komponist diese letzteren zu tilgen gesucht, wir würden ihm die Ouverture, wie sie jedenfalls das Beste ist, was er bis jetzt gegeben, auch als sein ganz und gar ihm zugehöriges Eigentum anrechnen.

Namentlich die Stelle zu Ende der zehnten und elften Seite störte uns, als zu Mendelssohnisch; viel weniger einige andere, die an Stellen der Coriolanouverture und der neunten Symphonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter, als wie dort in der melodischen Führung. Diese einzelnen Takte abgerechnet, haben wir allen Respekt vor der Komposition. Die Beherrschung der Form, die er vorzugsweise breit anlegt, die Erfindung, Bedeutsamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerst edle Haltung des Ganzen, das alles ist gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptsache nicht vergessen, die Instrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen, ganz meisterhaft und im einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouverture zweimal hier in Leipzig gehört; sie hat beidemal diesen schönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß sich dieser, je mehr das Orchester sie kennen lernt, noch steigern wird, wie dies bei der ersten Ouverture von Rietz schon der Fall war. Denn schwer ist sie, sehr schwer, in den einzelnen Instrumenten wie im Ensemble aller. Sorgfältig einstudiert, mit Liebe und Verständnis ausgeführt, wird und muß sie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet gesagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns schon der alte Musäos in so anmutiger Weise erzählte? Im übrigen gestehen wir, in Verlegenheit zu sein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben sollten. Ist es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter schildern wollte, oder schwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wissen's nicht: aber eine so freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künstler nur noch die Versicherung unserer Hochachtung aussprechen wollen, und im speziellen unsern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Gesang der Klarinette gleich im Anfange, für die brausenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am

Schlusse, wo es D dur wird, und für so vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in allen, die ihm nachzufühlen verstehen, lebendig wiedererklingen muß. —

Symphonieen für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Symphonieen reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Komponisten sind: R. Schumann, F. Müller[1]) (in Rudolstadt), W. Attern,[1]) Spohr, Mendelssohn.

Von der Symphonie des ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist und in B dur steht. . . . .

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonieen vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erschienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben, die sechste) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen; es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen.[2]) . . . . Einzelne feine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohrs, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urteile über den letzten Satz der Symphonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Symphonie charakterisierte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst

---

1) Die Besprechung ist hier unterdrückt.
2) Vgl. S. 83.

durch seine neueste Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigentümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der. früheren Spohrs, der „Weihe der Töne" vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der erste Satz schildert die Kinderwelt, der zweite die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der dritte endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurteil gegen diese Art des Schaffens zu haben, und teilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indes, das Vorurteil haben wohl manche, auch Nichtgelehrte, und hält uns daher ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein". Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet, oder ein anderer. Drum wird auch niemand der Spohrschen Symphonie ihre Schönheiten wegphilosophieren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn er sich ausnahmsweise eine Aufgabe stellt, oder ein Anfänger der Kunst. Über all' dieses ist schon bei der „Weihe der Töne" hin und her geredet worden, und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Komponieren und das Gegenteil. Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer als sie ist; gewiß sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeite, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und

schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß sie irren. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodieen entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo spricht. Drum, behaltet euer Vorurteil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers nicht den Meister entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieser neuesten Symphonie Spohrs ein Zauber ausgegossen, wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht sagen, daß uns besonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir schon von Spohr gehört; aber diese Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam dem Komponisten freilich zu statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt, oder fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein Meister, ein wie viel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen schwerlich finden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünschen. Interessant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer solchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerste von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte sie nicht einmal benutzt, und sie liegt vielmehr im Charakter des Meisters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erste Doppelquartett schrieb, wie schon in diesen Blättern ausgesprochen wurde.

Zwei Orchester sind denn in der Symphonie thätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die starken Messing- und Schlaginstrumente) nur einfach besetzt

werden soll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einstimmig spielen, die gewöhnliche starke Besetzung verlangt. Daß diese ungewöhnliche Art der Instrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich sein wird, ist natürlich; im übrigen halten wir die Symphonie für nicht so schwierig, wie z. B. die „Weihe der Töne“.

Weicht denn die Symphonie in vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Scharen; dazwischen sieht man wohl auch das wehmütig lächelnde Auge des Meisters selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Mottos bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichsam selbst mit zu beklagen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Komponist davon versprochen; es ist dies das Solo der Violine des ersten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint, der Komponist lege Gewicht darauf, daß ein Einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu verstehen. So wäre denn von einstudierenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das zweite Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht und die Kraft des Guten siegt.

In der Erfindung der Themas erinnert dieses an anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trios in E moll, und auch der Schluß erinnert an den der „Weihe der Töne", ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelssohn-Bartholdy[1]) waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns teilnehmend bisher verfolgt, auf das Höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam seiner ersten Leistung auf dem symphonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Symphonie in C moll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers,[2]) seine zweite, die er für die philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt worden,[3]) die Symphoniekantate endlich, der „Lobgesang", kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohns Aufenthalt in Rom fallen;[4]) die eigentliche Vollendung

---

1) Werk 56. (Sch.) „Schottische Symphonie" A moll.

2) Wahrscheinlich 1824.

3) Die Reformations-Symphonie (komp. 1830) erschien erst 1868 als Op. 107.

4) Die ersten Motive kamen dem Komponisten, als er im Jahre 1829 in Schottland war, im Palaste Maria Stuarts; zwar beschäftigte er sich auch in Rom (1830) mit dieser Symphonie, dennoch ist der Volkston, von dem Schumann weiterhin spricht, der schottische und nicht der italienische. Die wirklich „italienische" Symphonie in A dur ging Mendelssohn allerdings damals auch schon im Kopf herum, erschien aber erst viel später als Op. 90.

geschah aber erst in jüngster. Zur Beurteilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten im schönen Italien gesungenen Melodieen wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das einen wohl, wie etwa die italienische Reisebeschreibung in Jean Pauls Titan, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigentümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Kolorit ist es denn auch, was, wie der Franz Schubertschen Symphonie, so der Mendelssohnschen eine besondere Stelle in der Symphonielitteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Überbieten Beethovens aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubertschen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohns unter italienischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß der jüngeren ein anmutig gesitteter Charakter innewohnt und daß er uns weniger fremdartig anspricht, indes wir freilich der Schubertschen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Symphonie Mendelssohns noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische Führung der Hauptthemas in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn

mehr als irgend eine andere Symphonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig von einander ab. Der Komponist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.[1])

Was das Reinmusikalische der Komposition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im ganzen und der Bindeglieder im einzelnen stellt sie sich neben seine Ouverturen; an reizenden Instrumentaleffekten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Überladung und philisterhafte Gelehrtthuerei, davon giebt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publikum wird zum Teil mit von der größeren oder minderen Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen, als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten selbst und mithin gewiß das treueste Abbild, das sich gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam

---

1) Sie sind sogar ausdrücklich durch „Attacca" verbunden, wie in der Symphonie zum „Lobgesang" und in Schumanns D moll-Symphonie.

10*

kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

Antonio Bazzini.[1])

Das Publikum fängt seit kurzem an, einigen Überdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es giebt manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, alles in allem erwogen, zum besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt, wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt, als A. Bazzini. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die norddeutschen Publikums entschließen sich nun einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer, sich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der andern noch schreiben

---

1) Geb. 1818, neuerdings wegen seiner Kompositionen ernsthafter Richtung, (Quartette, symphonische Dichtungen) in Deutschland der Gegenstand wachsender Aufmerksamkeit und Schätzung.

können und sich unter den bekannten italienischen Kompositionscelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar produktives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntnis gewiß ebensoviel Recht, wie Herr Donizetti ꝛc., Opern zu schreiben. Sein „Konzert“ bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist diskrete Instrumentierung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von alle diesem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiener ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmut und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich keinen, dem er es nicht gleichthäte; an eigentümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vortrags überragt er wohl die Meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgischer Virtuosen herz- und seelenloses blasiertes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor, dem, trotz daß er schon auf solcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.

Dies Urteil zu unterschreiben, hätte ich nur das Scherzo über Themas aus der Aufforderung zum Tanz von Weber und sein Konzert zu hören gebraucht und gewünscht. An den beiden folgenden Stücken sah ich nur ungern, daß er auch dem Publikum zu schmeicheln nicht verschmäht; hier war weniger Musik, aber eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachthun wird. In dieser Weise wolle er letzteren und sich selbst nicht überbieten; sie scheint mir sogar außer seiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunstgriffen der Kokette seine Zuflucht zu nehmen, hat er nicht nötig.

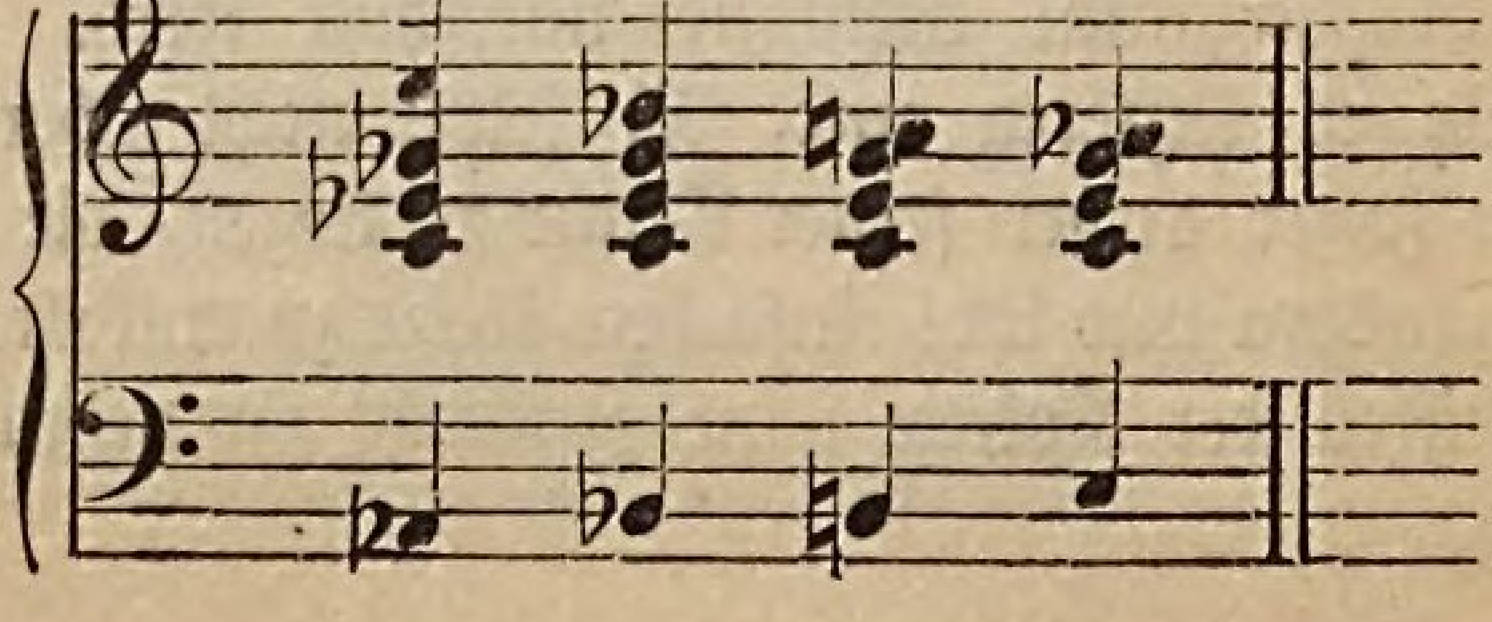
Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künstler die Teilnahme zuwenden, mit der sie gegen weniger Würdige oft verschwenderisch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenschaft aus, die der Bescheidenheit; da ist nichts, was uns spannen und uns in Verwunderung setzen will. Weltmüder, blasser Virtuosengestalten haben wir nun schon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgesicht, dem Heiterkeit und Lebenslust aus den Augen blickt, wie sie nur ein in sich wahrhaft glückliches Gemüt zurückzuspiegeln vermag.

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinstein, „Undine", Etude für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läßt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet seinen Grund zumeist in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von so jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonieen stehen bleiben, wie



jeder irgend leidlich gewandte Musiker hätte ihm die Stelle verbessern können. —

. . . .

Rudolph Willmers.

Werk 8—12.

Außer diesen Kompositionen liegen uns von demselben Verfasser einige Übertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geschickten brillanten Klavierspieler verraten, als der er sich bei seiner jüngsten Anwesenheit in Paris auf das Ehrenvollste bethätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Kompositionstalent schon seit früher, und die Zeitschrift hat schon öfter ihr Interesse an seinen Leistungen ausgesprochen. Wir bedauern so doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorschreiten zu sehen, auf dem er unmöglich dem Schicksale entgehen kann, dem alles Eitle, Modesüchtige, Virtuosische mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine strenge Schule durchgemacht, von dem wir wissen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterscheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in diesen Sachen das moderne Virtuosentum nicht einmal in seinen glänzenden Seiten entgegen, wie sie durch Liszt und Thalberg vertreten werden, von denen dem ersteren niemand Genialität in Kombination mechanischer Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Instrumentaleffekte 2c. absprechen kann, ebensowenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntnis des Effektes 2c., daß er überall einnehmen und enthusiasmieren muß. Den Kompositionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigne Trockenheit und Philisterhaftigkeit an, als traue er seinen feinen Manieren selber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort seines alten Dessauer Meisters, dem, wie uns, solche Bestrebungen unmöglich erfreulich sein können. Dieser Trockenheit halber, die sich nun

eben in Liszt-Thalbergscher Manier bewegt, dieselben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir sogar, daß seinen Produkten nicht einmal in den Kreisen, für die sie berechnet sind, jene Teilnahme folgen wird, die jene gefunden und die wir uns vom virtuosischen Standpunkte aus genommen gar wohl erklären können. Es giebt unsrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der seichten Bahn, die er betreten, oder sich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es andere vor ihm gemacht; er muß zwanzigstimmige Akkorde hinschreiben können, Quinten und Oktaven müssen ihn nicht genieren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerrissenste Liszts unschuldiges Kindergelalle ist; er muß mit einem Worte ganz und gar vergessen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunst giebt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das Eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem andern darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anstalten zur Umkehr. Man kann sich auch die Gunst der Künstler verscherzen und dann will's doppelte Anstrengung, sich in die Höhe zu raffen, sich wieder in Respekt zu versetzen. Bedenke er dies. . . . . Der Komponist ist noch jung, wir wissen dies; wir wissen auch, es wird noch Schlechteres und von Talentloseren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leistungen, sondern auch nach den Gaben, die jemand hat, und es ist uns in der Überzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu thun haben, dessen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt schmerzlich zu gestehen, daß wir hier so wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben.

Lieder und Gesänge.

Robert Franz,

12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. Zwei Hefte.

Über die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen recitiert, wie etwa ein Rückertsches, fängt an in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den

Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenherlief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Borniertheit das Gegenteil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizendnaives, so gleich das erste Lied, dann das „Tanzlied im Mai", und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermütiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des siebenten und zwölften Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das siebente, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier.

Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall.

Kleinere Kompositionen für Pianoforte.

. . . .

F. Chopin, Tarantelle,

Werk 43.

Ein Stück in Chopins tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zu Mute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen, aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasieen, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Recensenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geschrieben. Das erste Verständnis des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, sehr erschwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Komposition wirkt die Bennettsche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat schon viel Ähnliches geschrieben und einen Fortschritt läßt auch diese Arbeit vermissen, die andererseits wieder alle die meisterlichen Vorzüge besitzt, die wir schon so oft an diesem Komponisten hervorhoben. Das Ganze giebt sich anspruchlos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieser Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

Aphoristisches.

Neue, kühne Melodieen mußt du erfinden.

„Es hat gefallen“ oder „es hat nicht gefallen“ sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Man spricht so oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Komponisten-Virtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publikum bei einem Beethovenschen Konzert je eingeschlafen wäre.[1])

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Litteratur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein.

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

Der Sommernachtstraum.

(Brieflich.)

— Der zuerst etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, bist natürlich du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum erstenmale), und daß der Theaterdirektor gerade einen Winterabend mit

---

1) Aus einem in dieser Ausgabe weggelassenen Aufsatze.

ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermärchen“ — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich dir versichern, sahen wohl nur Shakspeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouverture ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichsam zwischen Zettel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakspeares Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird sich getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch bescheidener zurück, als in der „Antigone“, wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältnis der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal schildert sie in sprechenden Affekten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im übrigen begleitet sie nur die Feenpartieen des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und niemand so wie er, das weißt du. Über die Ouverture ist die Welt längst einig; „transferierte Zettels“ giebt es freilich überall. Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen, wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten, der fertige Meister that in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouverture zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouverture fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Komponisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Scene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neu-

geschaffenes erwartet. Denke dir selbst die Scene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran „die Flur zu fegen blank und weiß“ und Oberon seinen Segen erteilend: „Friede sei in diesem Schloß“ u. s. w. — nichts Schöneres für Musik kann gedacht werden. Komponierte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zettels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im übrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Äußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey“ und so alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Teils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohrs „Weihe der Töne“ und hätte origineller sein können; doch enthält er ein höchst reizendes Trio. Das Orchester spielte unter MD. Bachs Leitung vortrefflich, auch die Schauspieler gaben sich alle Mühe, dagegen die Ausstattung fast ärmlich zu nennen war. Heute soll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Komponist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Kopenhagen nach Leipzig und zurück, und

sieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart". Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig; nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend) und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die seine Ouverture zu Ossian und seine erste Symphonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Kopenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zöglings nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Guitarre, Violine und Klavier lernte er von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzuthun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Werschall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyse manchmal beriet. Kompositionen verschiedener Art entstanden, von denen indes der Komponist jetzt nicht viel halten will, es wären zum Teil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Kopenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalstücken erzählen läßt. Diese praktische Schule, manchem versagt, von vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouverture „Nachklänge aus Ossian", die auf das Urteil Spohrs und Fr. Schneiders mit dem von dem Kopenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele

andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise ins Ausland, und er machte sich fürs erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publikum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngern seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Ähnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Überraschendes hat, indes auch auf eine musikalische Ähnlichkeit beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstler-Charakter vor uns. In der That scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipieren wollten; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland giebt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europas sahen wir schon nationelle Tendenzen sich äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein produktives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimat bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Skandinaviens seinen musikalischen Talenten

eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossians-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, daß sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Von neuern Komponisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohns in gewissen Instrumentalkombinationen sichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Ossian"; in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodieenweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen. Überhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouverture, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine „nordscheingebärende" Phantasie, wie sie jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das Meiste anders als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen,

daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Kabbalisten ein Leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gades; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

Johann von Paris von Boieldieu.

(Den 4. Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. Jean de Paris, Figaro, und Barbier, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich, — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

Templer und Jüdin von Marschner.

(Den 8. Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Komposition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentiert, neben einer Fülle

geistreicher Melodieen. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle befreien können. —

Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zu viel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten teilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neuern Zeit.

Iphigenia in Aulis von Gluck.

(Den 15. Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Scene gesetzt; Kostümierung und Dekorationen sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozeß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini kopiert ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in Armida.

Tannhäuser von Richard Wagner.

(Den 7. August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein

so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

La Favorite von Donizetti.

(Den 30. August 1847.)

Nur zwei Akte hörte ich. Puppentheatermusik! —

Euryanthe von C. M. v. Weber.

(Den 23. September 1847.)

Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Akt. Der Marsch im dritten Akt zu Ehren der nämlichen ist's auch, aber nicht einzelnem, dem ganzen gebührt die Krone.

Barbier von Sevilla von Rossini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Rosine. Immer erheiternde geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt sie ungeschoren. Welch' falsche Ansicht von Virtuosenfreiheit! Übrigens ihre beste Rolle. —

Stumme von Portici von Auber.

(Den 22. Februar 1848.)

Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemütlos, dabei abscheulich instrumentiert. Hier und da Funken von Geist.

Oberon von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weberschen Opern an Frische nachstehend. Eine schlumprige Aufführung.

Ferdinand Cortez von Spontini.

(Den 27. Juli 1848.)

Mit Entzücken zum erstenmal gehört. —

Fidelio von Beethoven.

(Den 11. August.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

Heimliche Ehe von Cimarosa.

(Den 19. Juni 1849.)

Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

Wasserträger von Cherubini.

(Den 8. Juli.)

Mit großer Freude an der geistreichen meisterlichen Oper seit vielen Jahren wieder zum erstenmal gehört. Ein vortrefflicher Wasserträger in Dall' Aste.

Prophet von Giac. Meyerbeer.
(Den 2. Febr. 1850.)

†

Musikalische Haus- und Lebensregeln.[1])

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

---

1) Zuerst für das im Januar 1849 erschienene Album für die Jugend (Op. 68) bestimmt, in dessen Manuskript sie mitten zwischen den Noten stehen, wurden die Lebensregeln erst der zweiten Auflage des Albums einverleibt und zuvor in der N. Ztschr. f. Musik (1850, Bd. 32, Beilage zu Nr. 36) abgedruckt.

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt ꝛc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen sind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert. —

Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Ältere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musicieren kannst, in Duos, Trios 2c. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern accompagniere oft. —

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne giebt. Bedenke auch, daß es Sänger giebt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperierte Klavier" sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, was du mit anderen zu teilen hast. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das „Über Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. —

Versäume keine Gelegenheit dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. —

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt,

wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodieen und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen. —

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, versäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer

das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören, oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodieen wirst du hoffentlich bald überdrüssig. —

Suchst du dir am Klavier kleine Melodieen zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Inneren, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonieen dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise

gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst.[1]) —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mit zu dirigieren, sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts rechtes in der Kunst zu Wege gebracht. —

---

1) Man vergleiche hiermit, was Sch. am 3. Dez. 1838 an Clara Wieck schrieb: „Eines möchte ich Dir raten, nicht zu viel zu phantasieren; es strömt da zu viel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und konzentrieren die Gedanken sich mehr und mehr.“ (Jugendbriefe S. 296.)

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Neue Bahnen.[1])

Es sind Jahre verflossen, — beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind.[2]) Ich dachte, die

1) Dieser Aufsatz erschien in der Zeitschr. im Oktober 1853, also nach Abschluß der ersten Ausgabe der Gesammelten Schriften.

2) Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen. (Sch.)

Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer[1]) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonieen, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse

---

1) Eduard Marxsen in Hamburg. (Sch.)

der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.

R. S.

Register.

zu I noch 238
" II " 239

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

Ende.

Inhaltsübersicht zum dritten Band.

Schumann, Robert,

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann ;
herausgegeben von Heinrich Simon

Bd.: 3. Band

Leipzig [um 1890]